Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte

Herausgegeben

von

Professor Dr. **Oskar F. Walzel**

Neue Folge

Viertes Heft

H. HAESSEL VERLAG IN LEIPZIG ◦ 1909

334
Ywer

Prolegomena

zu einem

Lexikon der ästhetisch-ethischen Terminologie Friedrich Schillers

von

Julia Wernly

202,52
21. 4. 26

H. HAESSEL VERLAG IN LEIPZIG ◦ 1909

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig.

Germany

Meinen Eltern

in Verehrung und Liebe

gewidmet

VORWORT.

Wenn auch einige besonders charakteristische Termini Friedrich Schillers von verschiedenen geistreichen Denkern schon bearbeitet worden sind, so waren es doch immer nur einzelne Goldkörner, die im Rahmen größerer Arbeiten hie und da über seine Terminologie ausgestreut wurden. Ich erwähne hier unter anderen die interessanten Erörterungen in Rob. Sommers „Grundzügen einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik usw." und Osk. F. Walzels Einleitung und Anmerkungen zu Schillers philosophischen Schriften (S.-A. Bd. XI u. XII).

Eine zusammenhängende Schrift über Schillers Terminologie existiert noch nicht. Der Gedanke, daß eine solche für die literarhistorische Schillerforschung von einigem Nutzen sein könnte, hat meinen verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Osk. F. Walzel, bewogen, mir dieses Thema zur Bearbeitung vorzuschlagen. Nun muß ja freilich auch diese Studie weit hinter dem ursprünglichen Plane zurückbleiben und kann sich als Dissertation selbstverständlich nur auf ein kleineres Gebiet beschränken. Das Material aber habe ich in vollem Umfange gesammelt; es liefert vielleicht später einmal den Stoff zu einer umfassenderen Arbeit. Zunächst gedenke ich eine fördernde und ratende Kritik abzuwarten, bevor ich zum Vollausbau des Werkes weiterschreite. —

Allen denen, die direkt oder indirekt Anteil genommen haben an der Entstehung der vorliegenden

Schrift, sei bei dieser Gelegenheit mein bester Dank ausgesprochen. Besondern Dank schulde ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Walzel, für die vielfachen Anregungen, die ich von ihm empfangen habe, namentlich durch seine Vorlesung über „Welt- und Kunstanschauungen des 18. Jahrhunderts" (Bern, Wintersemester 1906/07); besondern Dank auch Herrn Dr. Hans Herzog, Kantonsbibliothekar und Archivar in Aarau, der mir in gütigster Weise den wertvollsten Teil der einschlägigen Literatur zur Verfügung stellte und meiner Arbeit ein erfreuendes Interesse entgegenbrachte.

Aarau, Mai 1909. Julia Wernly.

Literaturangaben.

Folgende Schriften und Werke haben in den vorliegenden Ausführungen mehr oder weniger Berücksichtigung gefunden:

Adelung, Joh. Christ. Grammat. krit. Wörterb. d. hd. Mundart. Lpz. 1774/86.

Berger, Karl. Die Entwicklg. v. Schillers Ästhetik. Weimar 1894.

Schiller, S. Leben u. s. Werke. Bd. 2. München 1909.

Bouterwek, Fr. Ästhetik. 2 Tle. Lpz. 1806.

Brentano, Franz. Das Genie. Lpz. 1892.

Carriere, Mor. Ästhetik. 2 Tle. 3. Aufl. Lpz. 1885.

Dessoir, Max. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft. Stuttg. 1906.

Geschichte der neuern deutschen Psychologie. 2. Aufl. Bd. 1. Berlin 1902.

Eberhard, Joh. Aug. Handbuch der Ästhetik. In Briefen. 4 Tle. Halle 1803/05.

Eisler, Rud. Wörterbuch d. philos. Begriffe. 2. Aufl. Berlin 1904.

Engel, Bernh. Carl. Schiller als Denker. Prolegomena zu Schillers philos. Schriften. Berlin 1908.

Eucken, R. Geschichte d. philos. Terminologie. Lpz. 1879.

Fechner, Gust. Theod. Vorschule der Ästhetik. 2. Aufl. Lpz. 1897/98.

Fischer, Herm. Schwäb. Wörterbuch. Bd. 1. Tübingen 1904.

Fischer, Kuno. Schillerschriften II. Reihe, Schiller als Philosoph. Heidelberg 1892.

Geyer, Paul. Schillers ästhetisch-sittliche Weltanschauung, aus s. philos. Schriften gemeinverständlich erklärt. Berlin 1896.

Gneisse, Carl. Schillers Lehre v. d. ästhet. Wahrnehmung. Berlin 1893.

Gottsched, Joh. Christ. Erste Gründe d. gesamt. Weltweisheit. 7. verm. u. verbess. Aufl. Lpz. 1762.

Grimm. Deutsches Wörterbuch. 1854ff.

Groos, Karl. Der ästhet. Genuß. Gießen 1902.

Große, Ernst. Kunstwiss. Studien. Tübingen 1900.

Harnack, Otto. Die klass. Ästhet. d. Deutschen. Leipzig 1892.

Hartmann, Ed. v. Ausgew. Werke, wohlf. Ausg. Ästhetik. Bd. 3, erster hist. krit. Teil. Berlin 1886.
Bd. 4, zweit. systemat. Teil. Lpz. 1887.

Haym, Rud. Schiller an s. hundertjährg. Jubiläum. Preuß. Jahrb. Bd. 4. Berlin 1859.

Hegel, Frdr. Werke, vollst. Ausg. Bd. 10, Abteil. 1. Hegels Vorlesg. über Ästhetik. Herausg. v. H. G. Hotho. 3 Bde. Berlin 1835/38.

Hemsen, Wilh. Schillers Ansichten über Schönheit u. Kunst. I.-D. Göttingen 1854.

Home, Henry. Grundsätze d. Kritik. Übers. v. Meinhard. Lpz. 1763/66.

Jacoby, Günther. Kant unter d. Weimarer Klassikern. D. Rundschau Bd. 136, Jahrg. 34, Heft 10. 1908.

Kant, I. Kritik d. Urteilskraft. — Kritik der praktischen Vernunft. — Krit. d. reinen Vernunft. Herausgegeben von K. Kehrbach. Lpz. Reclam.

Kiesewetter, J. G. C. Versuche e. faßlichen Darstellg. d. wichtigsten Wahrh. d. krit. Philos. f. Uneingeweihte. Berlin 1803.

Krause, Karl Chr. Frdr. Abriß d. Ästhetik, od. d. Philos. d. Schönen u. d. schönen Kunst. Aus dessen Nachlaß herausg. v. J. Leutbecher. Göttingen 1837.

Kühnemann, Eug. Kants u. Schillers Begründg. d. Ästhetik. Tl. 1. Grundlagen d. Ästhet. Kants. Marburg 1895.

Lange, Konr. Das Wesen d. Kunst. Grundzüge e. realist. Kunstlehre. 2 Bde. Berlin 1901.

Liebrecht, L. Schillers Verhältn. zu Kants ethischer Weltansicht. Hamburg 1889.

Lorm, Hieron. Natur u. Geist im Verhältnis zu d. Kulturepochen. Wien 1884.

Lotze, Herm. Geschichte d. Ästhetik in Deutschl. München 1868.
Grundzüge d. Ästhetik. Lpz. 1884.

Mendelssohn, M. Gesammelte Schriften. Herausg. v. G. B. Mendelssohn. Lpz. 1843.

Müller, H. F. Plotin u. Schiller über d. Schönheit. Philos. Monatshefte. Bd. 12. Lpz. 1876.

Rosenkranz, Karl. System d. Wissenschaft. Königsberg 1850.

Schasler, Max. Ästhetik. 2 Tle. Lpz., Prag 1886.

Siebeck, Herm. Das Wesen d. ästhet. Anschauung. Berlin 1875.

Solger, K. Wilh. Ferd. Erwin, vier Gespräche über d. Schöne u. d. Kunst. 2 Tle. Berlin 1815.

Sommer, Rob. Grundz. e. Gesch. d. deutsch. Psychologie u. Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller. Würzburg 1892.

Stein, Hrch. v. Die Entstehung d. neuern Ästhetik. Stuttgart 1886.
Vorlesungen über Ästhetik. Nach vorhand. Aufzeichnungen bearb. Stuttg. 1897.
Goethe u. Schiller. Beiträge z. Ästhet. d. deutschen Klassiker. Lpz. Reclam.

Sulzer, J. G. Allgem. Theorie d. schönen Künste. 4 Bde. Lpz. 1773/75.

Teichmüller, Gust. Studien z. Gesch. d. Begriffe. Berlin 1874.
Neue Studien z. Gesch. d. Begr. 3 Hefte. Gotha 1876/79.

Tomaschek, Karl. Schiller in s. Verhältnisse z. Wissenschaft. Wien 1862.

Twesten, Karl. Schiller in s. Verhältnis z. Wissenschaft. Berlin 1863.

Ueberweg, Frdr. Grundriß d. Gesch. d. Philos. Tl. 3, bearb. u. herausg. v. Max Heinze. Berlin 1901.
Schiller als Historiker u. Philosoph. Herausg. v. M. Brasch. Lpz. 1884.

Vischer, Frdr. Theod. Ästhetik od. Wiss. d. Schönen. 2 Tle. Reutlingen u. Lpz. 1846/47.

Volkelt, Joh. Ästhet. Zeitfragen. Vorträge. München 1895.
Was Schiller uns heute bedeutet. E. Nachwort z. Schillerfeier. Progr. d. philos. Fakultät 1904/05. Lpz. 1905.

Vorländer, Karl. Kant, Schiller, Goethe. Lpz. 1907.

Walzel, Osk. F. Einleitg. u. Anmerkg. z. Schillers Säkularausg. (zitiert S.-A.) Bd. 7, 11, 12.

Einleitg. zu Goethes Jubiläumsausgabe Bd. 36.

Windelband, Wilh. Gesch. d. Philosophie. 2. Aufl. Tübingen u. Lpz. 1900.

Gesch. d. neueren Philosophie. 2 Bde., 4. Aufl. Lpz. 1907.

Winckelmann, J. J. Gesch. d. Kunst d. Alterthums. 1776.

Wolff, Christian. Vernünft. Gedanken v. d. Kräften d. menschl. Verstandes. 9. Aufl. 1754.

Vernünft. Gedanken von Gott, d. Welt u. d. Seele d. Menschen usw. 3. Aufl. 1725/27.

Zimmermann, Gust. Versuch einer Schillerschen Ästhetik. Lpz. 1889.

Zu Kants Gedächtnis. Zwölf Festgaben zu s. 100jährigen Todestage. Herausg. v. H. Vaihinger u. B. Bauch. Kantstudien Bd. 9. Berlin 1904.

EINLEITUNG.

Ein philosophisches System des Altertums hat als Grundprinzip den „Fluß aller Dinge" aufgestellt. *Πάντα ῥεῖ*, dieser Satz gilt nicht nur von dem Verlaufe des Naturgeschehens, sondern auch von der Relativität der Sprache, vor allem von der Terminologie. Denn bei ihr hat man es nicht mit etwas Starrem, sich Gleichbleibendem zu tun, sondern mit etwas Organischem, das in steter Entwicklung begriffen ist. In ihr herrscht Leben und Bewegung, allmähliche Veränderung, ewiges Werden.

Um uns über den Begriff der Terminologie vollständig klar zu werden, wird es nötig sein, zunächst eine streng wissenschaftliche Scheidung verschiedener Ausdrücke vorzunehmen, die im gewöhnlichen Leben als identisch gebraucht werden. Ich meine die Ausdrücke Idee, Begriff, Terminus. Ideen nehmen wir allgemein auch in der Natur und in der Geschichte als bestimmend an, selbst ohne sie schon zu erkennen[1]); Ideen sind auch maßgebend in der künstlerischen Produktion, in dem religiösen Bewußtsein und als Richtschnur des sittlichen und politischen Lebens, ohne daß der Künstler, der Fromme oder Sittliche sie definieren, begründen oder in deutlichem Wissen erfassen könnte. Deshalb sind von den Ideen die Begriffe zu unterscheiden, als der wissenschaftliche Ausdruck, den wir durch bewußte Gedankenarbeit diesen Ideen gegeben

[1]) Vgl. Teichmüller Bd, 2. 261.

haben. Zu jedem Begriffe nun gehört in erster Linie ein Terminus technicus als Zeichen dafür, daß wir mit Bewußtsein einen Begriff festgestellt haben. Gneiße[1]) schildert das Verhältnis von Idee und Begriff folgendermaßen: „Unter Ideen verstehen wir Vorstellungen, unter welche alle Erfahrung fällt, obwohl sie selbst doch niemals in der Erfahrung erscheinen, weil sie über jede einzelne Erfahrung und über alle Erfahrungsmöglichkeit hinausgehen[2]). Ein Begriff ist weiter nichts, als der Inbegriff eines Teiles unsrer Erfahrung, einer Reihe von Erscheinungen, denen eine Anzahl von Zügen gemein ist, vorgestellt in einem diese Züge aufweisenden Bewußtseinsgebilde, welches gewissermaßen als Vertreter aller Einzelerscheinungen, als Symbol derselben gilt."

Versteht man nun unter „Terminologie" den Inbegriff der in einer Disziplin herrschenden Ausdrücke, so erinnert man sich, daß Kunst und Wissenschaft ihre sogenannten Termini technici haben. Aber auch da herrscht kein strenges Gesetz, vielmehr findet ein ständiger Austausch statt. So bedient sich z. B. die Ästhetik hie und da psychologischer Bezeichnungen. Im Beginn der deutschen Ästhetik werden eine Reihe von Begriffen aus dem Gebiete des „oberen Erkenntnisvermögens" in das des „unteren" übertragen, andererseits wieder Begriffe aus der Ästhetik in die Psychologie zurückgegeben[3]). Psychologie und Ästhetik bereichern sich also gegenseitig. Oder die Ethik greift hinüber in das

[1]) K. Gneiße: Schillers Lehre v. d. ästhet. Wahrnehmung, S. 24f.

[2]) Ähnlich lautet Schillers Äußerung in Goethes Annalen zu 1794 (S. 26): „Wie kann jemals Erfahrung gegeben werden, die einer Idee angemessen sein sollte? Denn darin besteht eben das Eigentümliche der letztern, daß ihr niemals eine Erfahrung kongruieren könne."

[3]) Vgl. Rob. Sommer: Grundzüge e. Gesch. d. deutsch. Psychol. u. Ästhet. S. 435f.

Gebiet der Ästhetik, und umgekehrt. Im Laufe der Jahrhunderte sinkt naturgemäß die Schärfe der Begriffe und damit die Prägnanz der Termini[1]). Ein neuerer Kritiker hat das mit folgenden Worten trefflich dargestellt: „Worte sind nicht wie die Menschen, die sich mit den Jahren zu klären pflegen; je älter sie werden, desto widerspruchsvoller und launenhafter wird ihr Charakter. Der Verkehr unter vielen Menschen färbt derart auf sie ab, daß sie mit der Zeit etwas Schillerndes bekommen, das uns neckt und unsern Blick verwirrt. Ein junges Wort hält der Frage nach Sinn und Beruf noch stand; ein altes weicht uns aus wie ein Diplomat, der seine Gedanken verbirgt, oder wie ein Schalk, der uns in Verlegenheit setzt[2])."

Die eigentlichen Schöpfer all unsrer Begriffe sind die Griechen gewesen, und ihnen, den Vätern aller Philosophie und Wissenschaft, gebührt das höchste Interesse. Auch die vorliegende Arbeit wird bei Bestimmung einzelner Termini hie und da genötigt sein, bis zu ihrem griechischen Ursprung zurückzugehen. Denn, so interessant es ist, den Lauf eines Flusses zu verfolgen, die Quelle bleibt doch das Wichtigste[3]).

Jedes Zeitalter und in ihm jeder geistig bedeutende Mensch besitzt eine spezielle charakteristische Terminologie. Es findet aber auch da ein ewiger Wechsel, ein Anpassen an Früheres, ein Herüberholen und Leihen, ein Geben und Nehmen, eine Auswahl und eine Bereicherung statt.

Mit aufsteigender Kultur geht Hand in Hand eine Vermehrung der Begriffsbildung, denn je feiner differen-

---

[1]) Vgl. dazu R. Eucken: Gesch. d. philos. Terminologie, S. 32.

[2]) Alfr. Klaar: „Was nennen wir literarisch?" Lit. Echo 1908. Jahrg. 10, Heft 10.

[3]) Vgl. Teichmüller Bd. 3, S. VII f.

ziert der menschliche Intellekt wird, desto mehr Formen des Ausdrucks benötigt er. Von jeher hat auch das Genie schöpferisch auf die Terminologie gewirkt, indem es seinen Gedankengebilden neuen Ausdruck verlieh. Ich brauche hier nur an Goethe zu erinnern. Doch nicht nur das Genie, nein, jeder große Philosoph, jeder tiefe Denker, der befähigt war, ein System weiterzubilden, hat dadurch das Seine beigetragen zur Umbildung oder Ausbildung der Termini. Doch jeder Denker und Dichter, so sehr er auch befruchtend gewirkt haben mag auf diesem Gebiete, ist darin wieder, bewußt oder unbewußt, vielfach abhängig von seinen Vorgängern und von seiner Zeit. Er lebt und arbeitet nicht selbständig und allein, sondern als ein Teil eines großen Ganzen[1]). Dieses gilt auch in erster Linie von dem Dichter-Philosophen, dessen Werke in vorliegender Arbeit auf ihre ästhetisch-ethische Terminologie hin geprüft werden sollen.

Einen Philosophen, einen Künstler, einen Dichter verstehen heißt: sich einfühlen in den Geist seiner Werke, heißt: seiner Ausdrucksweise gerecht werden und ihr nicht einen fremden Sinn unterschieben, der dem Autor ferne lag.

Wohl selten ist ein Denker so oft mißverstanden worden wie gerade Schiller in seinen philosophisch-ästhetischen Schriften. Wohl kaum hat ein anderer sich so viele falsche und willkürliche Auslegungen gefallen lassen müssen wie er. Heute noch ist die ethisch-ästhetische Streitfrage nicht vollständig geschlichtet und sind die Philosophen und Literarhistoriker noch nicht einig, ob der Dichter am Ende seiner philosophischen Periode, also zur Zeit seiner klassischen Vollendung, den ästhetischen Standpunkt über den moralischen stellte,

[1]) Vgl. Ernst Große: Kunstwissenschaftl. Studien, S. 11.

ob umgekehrt, oder ob er sich beide auf gleicher Stufe und koordiniert dachte. Woher stammen diese gegenteiligen Ansichten? Sollte Schillers Eklektizismus wirklich allein die Schuld tragen, sein Schwanken zwischen verschiedenen Meinungen? Gewiß, Schiller ist ja nicht ganz frei zu sprechen davon, auch wird niemand behaupten wollen, daß seine philosophischen Schriften etwa leicht verständlich seien. Es bedarf dazu tiefen Eindringens und gründlicher Vertrautheit mit seiner Terminologie, und das eben ist es, was uns allein vor der Willkür ihm gegenüber bewahren kann.

Und dieser Willkür haben sich viele schuldig gemacht. Die einen wollen Schiller um jeden Preis abhängig machen von Kant. Für jene ist es eine selbstverständliche Sache, daß Schiller den ethischen Standpunkt durchwegs über den ästhetischen gesetzt habe; sie erkennen auch nicht an, daß der Dichter in der Ästhetik wie in der Ethik, wenn auch mit Kant, so doch über Kant hinausgegangen ist[1]). Ja, die Ästhetik Schillers ist sogar inhaltlich von derjenigen Kants insoweit unabhängig, als Kants Schönheitslehre subjektiv-rational, Schillers Theorie aber sinnlich-objektiv ist[2]).

Andere wieder haben Schiller zum Formalisten stempeln wollen auf Grund seines Satzes: Schönheit = reine Form, weil sie nicht beachtet haben, daß Schiller den Terminus Form weiter gefaßt hat, als wir es heute tun. Kurz gesagt: je mehr die Meinungen über Schiller auseinandergehen, desto einseitiger sind sie gewiß, und wie manchem hat nicht der Name Schiller als Fahnenträger und Herold gedient, um seinem eigenen philosophischen Glaubensbekenntnis den würdigen Stempel zu verleihen.

[1]) Vgl. S.-A. Bd. 11, S. XXXIV u. XLVI.
[2]) Vgl. Sommer, S. 430f.

Fassen wir unser Thema des näheren ins Auge, so dürfte es geboten sein, zunächst einen kurzen Überblick zu geben über die deutsche Ästhetik und Schillers Beziehungen zu ihr. Die Wissenschaft vom Schönen erhielt ihren Namen durch Alex. Gottlieb Baumgarten, der 1750 seine „Aesthetica" herausgab. Der Ausdruck hat sich, namentlich durch Schiller, bald eingebürgert, während in England heute noch der bis Baumgarten gebräuchliche „criticism" verwendet wird. In der rationalistischen Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts tauchte die alte Anschauung, daß die ästhetische Wahrnehmung eine Art von Erkenntnis sei, wieder auf. Der große Philosoph Leibniz erklärte die Lust an harmonischen Verhältnissen durch die Annahme eines unbewußten Zählens und Vergleichens und brachte das Schöne mit dem Zweckmäßigen und Vollkommenen in Zusammenhang. So definierte Baumgarten die Schönheit als „erscheinende Vollkommenheit". In ähnlichen Bahnen bewegten sich Sulzer, Mendelssohn u. a., während die Engländer Shaftesbury, Burke und Home versuchten, eine Psychologie des Schönen zu geben[1]).

Erst Kant weist dem Gefühle eine selbständige Stellung an zwischen Erkennen und Begehren. Nach ihm bildet das Ästhetische die Vermittlung zwischen Natur und Sittlichkeit[2]). Unter ästhetisch im engern Sinne versteht Kant dasjenige, „dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann", im weitern Sinne „alles auf die Sinneswahrnehmung Bezügliche[3])". Das ästhetische oder Geschmacksurteil ist nach Kant ein Einzelurteil, welches Anspruch auf subjektive Gültig-

[1]) Vgl. Eisler: Wörterb. d. philos. Begriffe I, 86.
[2]) Vgl. Krit. d. Urteilskr. § 6.
[3]) Ibid. § 1.

keit erhebt d. h. von andern in gleicher Weise erwartet wird und, als auf allgemeinen Bedingungen des Bewußtseins beruhend, die Quelle des ästhetischen Gefallens bildet[1]). Den Übergang des Schönen zum Sittlichen bildet das Erhabene. Die Kunst ist „Hervorbringung durch Freiheit", so als ob das Hervorgebrachte ein Produkt der bloßen Natur sei. Der Kunst gibt das Genie die Regel oder vielmehr die Natur selbst in ihm[2]). — Schiller war es, der die Lehre Kants selbständig weitergebildet hat. Nach ihm vermittelt die Kunst zwischen Natur und Freiheit, sie ist das spezifisch Menschliche, die harmonische Vollendung aller Geistestätigkeit. Die Kunst mildert die Triebe des Menschen, erweckt das Sittliche in ihm und erzieht ihn. Ästhetisch nennt Schiller „die mittlere Stimmung, in welcher das Gemüt weder physisch noch moralisch genötigt und doch auf beide Art tätig ist"[3]).

In den Jahren, die Schiller der Begründung und dem Ausbau seiner Ästhetik und Kunsttheorie widmete, lassen sich ungefähr drei Perioden unterscheiden[4]).

Erstens die vorkantische, in welcher Schillers Reflexion noch nicht wesentlich vom Studium Kants beeinflußt worden ist. Hierher gehören die beiden Aufsätze: „Über die tragische Kunst" und „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen". Obgleich die Anfänge seiner philosophischen Studien zeitlich mit ihnen zusammenfallen, gehen diese Arbeiten doch von ganz anderen Voraussetzungen aus als die späteren theoretischen Schriften[5]).

---

[1]) Ibid. § 8.

[2]) Ibid. § 45 u. 46.

[3]) Vgl. Schillers Werke, hist. krit. Ausg. Bd. 10, XV.

[4]) Ich schließe mich hierin Otto Harnacks „Klass. Ästhet. der Deutschen" an.

[5]) Näheres darüber in der Einleitung zu Bd. 11 der S.-A.

Die zweite Periode kennzeichnet sich besonders durch Schillers eifriges Kant-Studium. Sie umfaßt die zahlreichen Vorarbeiten zu dem nicht ausgeführten Dialog „Kallias, oder über die Schönheit", die zugleich seinen Vorlesungen über Ästhetik zugute kamen. Damals ist Schiller damit beschäftigt, die von Kant offengelassene Lücke durch Bestimmung eines objektiven Prinzips der Schönheit auszufüllen. Für jene Zeit (1792 auf 1793) dürfen wir denn auch die nähere Beschäftigung mit Baumgarten, Mendelssohn, mit Burke und Home annehmen, deren Spuren sich später finden[1]). Den Übergang zur dritten Periode bilden die Abhandlungen „Über Anmut und Würde" und die ursprünglichen „Briefe an den Prinzen von Augustenburg". Die erstere enthält Schillers ethische Ansichten und liefert uns den trefflichsten Beweis, wie weit er auch in der Ethik über Kant hinausgegangen ist, indem er derjenigen Seele die höchste sittliche Stufe zuweist, in welcher Pflicht und Neigung übereinstimmen und sie nur für die Fälle des Affekts an den kategorischen Imperativ appellieren läßt[2]).

Die dritte Periode umfaßt Schillers ästhetische Hauptwerke: die „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen" und die Aufsätze über „naive und sentimentalische Dichtung". Die Mittelstellung des ästhetischen Zustandes zwischen den seelischen Extremen des Begehrens und Denkens, des Erkennens und Wollens, bildet den Grundgedanken von Schillers ästhetischen Briefen. Ferner finden wir hier Gedanken, die sich schon bei den Engländern Shaftesbury und Harris geregt hatten, mit viel stärkerer Betonung ausgesprochen. Nämlich: daß die Künste nicht zur Aus-

[1]) Vgl. Tomaschek, 174.
[2]) Vgl. Walzel: Einleitg. z. S.-A., Bd. 11.

schmückung zivilisatorischer Einrichtungen bestimmt seien (Auszierung von Gebäuden, Gärten usw.), sondern daß das Künstlerische als seelische Macht Kultur erschaffe[1]). Die Schönheit ist es, durch die das Zeitalter von seiner doppelten Verirrung auf den rechten Weg zurückgeführt werden soll, durch die überhaupt nach Schiller der Mensch zur Freiheit gelangt[2]). Für Kant war im Gegenteil wahre Propädeutik zur Gründung des Geschmacks die Entwicklung sittlicher Ideen und die Kultur des moralischen Gefühls[3]).

Leider hat Schiller den Schluß der „Briefe über ästhetische Erziehung" nicht ausgeführt, an seiner Stelle hingegen im Jahre 1801 eine alte Abhandlung „Über das Erhabene" erscheinen lassen. Wie verhängnisvoll das für das Verständnis seiner Ethik und Ästhetik geworden ist, beweist eben die immer wieder von neuem auftauchende Streitfrage, ob Schiller zuletzt „den Vernunftmenschen völlig dem ästhetischen Totalmenschen aufgeopfert habe"[4]).

Die Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" wurde von Schiller selbst gleichsam als Brücke von der Philosophie zu der erneuten Dichtung empfunden. Auch in ihr wird wie in den Briefen über die ästhetische Erziehung dargelegt, daß eine gewisse Auffassungsfähigkeit, also eine Eigenschaft des Subjekts zur Erzeugung des Schönen im allgemeinen und je nach ihrer speziellen Eigenart zur Bestimmung der einzelnen Stilgattungen führt. In diese dritte Periode fällt das zweckvolle Zusammenwirken Schillers mit Goethe.

Zwei geistige Größen sind es vor allem gewesen, mit

[1]) Vgl. H. v. Stein: Die Entstehung der neuern Ästhetik, S. 150.
[2]) Vgl. W. Hemsen, S. 32.
[3]) Kr. d. U. § 59.
[4]) Über dieses Thema vgl. die Ausführungen in der Einleitg. z. S.-A. Bd. 11, S. LXXII.

denen unser Dichter sich innerlich auseinandersetzte, um sich ihre Art zu fühlen und zu denken in entsprechender Umformung einzuverleiben: Kant und Goethe[1]). Durch den erstern gelangte er zu einer reiferen Stufe seines philosophischen Denkens, durch den letztern zu einer höheren künstlerischen Auffassung und zu einer reineren, befriedigenderen Gestaltung seiner ganzen Menschlichkeit. Beiden verdankt er viel, wenn auch lange nicht so viel, wie ihm die einseitigen Kantianer und Goetheaner zumuten. Goethe verdankt er mehr noch als Kant. Und ich möchte hierin Ed. v. Hartmann nicht ganz unrecht geben, wenn er sagt[2]): „Überall wo Schiller seiner eigenen feinen Seelenbeobachtung und Divination folgt, fördert er echte Goldkörner zu Tage; überall wo er sich von der Kantschen Schuldoktrin einschnüren läßt, wird seine Reflexion abstrakt, einseitig, schief, gewaltsam und unfruchtbar. Er hatte ganz das Zeug dazu, einer der größten Ästhetiker des 19. Jahrhunderts zu werden, wenn er Zeit gefunden hätte, sich bei längerem Leben von dem Kantschen Dualismus und Moralismus zu emanzipieren." —

Daß die Kantsche Moralphilosophie in der Tat eine beinah hypnotisierende Wirkung auf Schiller ausgeübt hat, beweist schon der Umstand, wie Kants dualistische Gegenüberstellung von Sinnlichkeit und Vernunft völlig in das Denken des Dichters übergegangen ist, ja, daß sie sogar seinen Stil beherrscht. Vor allem hat Liebrecht[3]) mit Nachdruck darauf hingewiesen, wie bei Schiller in geistreichem Wechsel die Begriffe wiederkehren: Vernunft und Sinnlichkeit, Freiheit und Will-

[1]) Vgl. Joh. Volkelt: Nachwort zur Schillerfeier 1905, S. 24.
[2]) Vgl. Ed. v. Hartmann: Ästhetik, 1. Teil, S. 383.
[3]) Schillers Verhältnis zu Kants ethischer Weltansicht. S. 12f.

kür, Geist und Natur, Pflicht und Neigung, Absolutes und Endliches, Tatkraft und Leiden, Formtrieb und Stofftrieb, Idealität und Realität. Also immer wieder eine neue, aber eigentümlich charakteristische Bezeichnung des dualistischen Grundgedankens, den er bei Kant gefunden. Doch während bei dem Königsberger Philosophen strenger Dualismus vorherrscht, finden wir Schiller immer wieder bestrebt, zur Einheit zu gelangen. Für ihn lag das Ideal stets in der Mitte, in der harmonischen Verbindung zweier entgegengesetzter Begriffe. Gerade das ist die eigentümliche Methode seines Philosophierens. Überall wird einem vollgefaßten und anschaulich entwickelten Begriffe ein ergänzender, ebenso konkreter bald zur Seite, bald gegenübergestellt, und immer werden die gegenübergestellten zuletzt in einem noch reicheren und inhaltsvolleren versöhnt[1]). So faßt z. B. der Begriff der „schönen Seele" nicht den der Anmut allein oder den der Würde allein unter sich, sondern beide in schönster Harmonie vereint zusammen. Diesen antithetischen Stil, der Schillers ästhetischen Briefen in formaler Beziehung einen eigenartigen Charakter verleiht, finden wir schon in Sulzers „Ansichten über die lehrende Rede" auf Grund der scharfen Scheidung von Denken und Empfinden. Aber Schillers Stil in seinen ästhetischen Briefen ist — wie Sommer[2]) sehr feinsinnig nachgewiesen hat — „nicht der Stil eines einzelnen individuellen, originalen Menschen, sondern der Stil eines Jahrhunderts. Schiller war durch seine doppelseitige

[1]) Vgl. Rud. Haym: Schiller an s. hundertjährg. Jubil. S. 48. Kants Behauptung von dem innern Zusammenhang der Kategorien, daß nämlich die dritte jeweilen aus der Verbindung der beiden ersten entspringe (vgl. Krit. d. Urt. § 11), bot Schiller nur die formale Stütze dazu (vgl. Schillers S.-A. XII, S. 229f., 30f. u. S. 393, Anmerkg. dazu).

[2]) R. Sommer, S. 425.

Beanlagung dazu bestimmt, den Streit der beiden prinzipiell verschiedenen Denkarten, welche das geistige Leben des 18. Jahrhunderts beherrschen, Rationalismus und Empirismus, in sich selbst zu erleben. Die Idee der Versöhnung zwischen diesen antithetischen Kräften entspringt aus seinem innersten qualvollen Bedürfnis".

Zwischen Schillers Dichtung und Wissenschaft besteht eine innige Wechselbeziehung, die niemandem entgehen wird, der sich eingehend mit seinen Werken beschäftigt hat. Besonders hervorzuheben ist die großartige dichterische Gestaltungskraft seiner historischen und philosophischen Schriften. Überall weiß er dem Stoffe Leben einzuhauchen durch gediegene Kraft und edle Fülle des Ausdrucks, durch seine harmonische Formvollendung, durch den Glanz des Idealen, der über jedes seiner Werke ausgebreitet liegt[1]). Schiller befleißigt sich einer großen Sinnlichkeit des Ausdrucks, die sich allenthalben in der Individualisierung der Gegenstände äußert und in dem Gebrauche der Metapher. Leider wird aber oft der Gedankengang durch den Schmuck der Rede und die sinnliche Fülle des Ausdrucks geflissentlich verdeckt, so daß sich auch die Hauptbegriffe hinter die verschiedensten gleichbedeutenden Ausdrücke verstecken. Gerade dieser häufige Wechsel in der Terminologie bedingt auch die vielen Irrtümer in der Auslegung unseres Dichter-Philosophen[2]).

In den vorliegenden Prolegomena beschränke ich mich im wesentlichen auf ästhetische Termini und unter diesen vorläufig auf einige spezielle Gruppen. Ästhetisch-ethisch nenne ich sie, weil sich die Ausdrücke bei Schiller

[1]) Vgl. Ueberweg: Schiller als Historiker u. Philosoph, S. 262.

[2]) Vgl. Paul Geyer: Schillers ästhetisch-sittl. Weltanschauung usw., S. 12.

gerne auf der Schwelle zwischen Ethik und Ästhetik bewegen, und namentlich, weil der Dichter zur Definition des Schönheitsbegriffs im „Kallias" bekanntlich einen Terminus direkt aus der Ethik herüberholt: „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung".

Bei der Wahl der Ausdrücke, die ich der Betrachtung unterziehe, habe ich mich durch keine bestimmte Regel eingeschnürt, sondern diejenigen Termini zunächst bearbeitet, von denen mir die einen bei unserem Dichter besonders charakteristisch schienen und die andern für die Bestimmung des Schönheitsbegriffs von Wichtigkeit sind. Auch habe ich die Termini zunächst einander frei folgen lassen, doch immer so, daß sie nicht ganz ohne Zusammenhang unter sich verbunden sind. Wollte man sie dennoch in gewisse Gruppen teilen, so würde der erste Abschnitt die Ausdrücke unter sich fassen, die alle in einer Bedeutung sich treffen, in der des Ideals. Es sind dies: Schatten, Gestalt, Idee, Ideal. Ihnen folgen die kunsttheoretischen Ausdrücke: Form (Formtrieb), Stoff (Stofftrieb), Spiel (Spieltrieb), Erscheinung und Schein. Den dritten Abschnitt sollen die Termini bilden, die in der künstlerischen Darstellung und Betrachtung eine wichtige Rolle spielen: Einbildungskraft, Genie, Freiheit.

Bei alledem möchte ich nicht außer acht lassen, was bisher über einzelne der Termini Schillers schon geschrieben worden ist. Auch eröffnet sich uns gelegentlich die interessante Frage, inwieweit unser Dichter original ist in seinen terminologischen Bezeichnungen, inwiefern er darin abhängig ist von früheren Denkern und von welchen. Dabei wollen wir das eine nicht vergessen: „nil novi sub sole". Vielleicht hat Schiller nur in neue Worte gefaßt, was vor ihm schon andere gedacht haben, nur daß sie noch nicht

die Fähigkeit besaßen, ihre Gedanken terminologisch scharf zu fixieren. Vielleicht geht es uns heute auch so mit den Klassikern des 18. Jahrhunderts, besonders mit Schiller. Wir mißverstehen ihn wohl darum so oft, weil seine Terminologie unserem Denken fremder geworden ist und sich seine Ausdrücke mit den unsrigen nicht immer decken. Denn „die biologischen Gesetze vom Werden und Vergehen, vom Kampf ums Dasein und von der Auslese beziehen sich auch auf die Sprache“[1]).

Eine der größten Schwierigkeiten bei näherer Bestimmung der Terminologie liegt in der oft großen Mannigfaltigkeit der Bedeutung einzelner Ausdrücke. Denn die menschliche Sprache ist trotz ihres großen Reichtums noch so arm, daß sie nicht für alle Begriffe einen besondern Ausdruck besitzt. So kommt es, daß ein und derselbe Terminus sehr verschiedene Dinge bezeichnen kann, nur daß er bald logisch, bald ästhetisch usw. aufzufassen ist, je nach Willkür oder Tradition. In welch verschiedener Bedeutung läßt sich der eine Terminus „Form“ nicht gebrauchen! — Dann wieder ist eine andere Schwierigkeit mit der terminologischen Bestimmung von Begriffen verbunden, die der ersten gerade entgegengesetzt ist. So arm nämlich einerseits die Sprache ist, um jedem Gedanklichen einen speziellen Ausdruck zu verleihen, so verschwenderisch ist sie wieder in Beziehung auf einzelne Begriffe, für die sie eine Fülle von verschiedenen Ausdrücken geschaffen hat, die alle ein und dasselbe bezeichnen. Zum Beispiel der Begriff der „Gottheit“. Wie viele Termini stehen uns nicht zur Verfügung, um dieses Höchste auszudrücken! Gott, Geist, das Ewige, das Absolute, das Unendliche,

[1]) Leo Berg: Literar. Echo, 10. Jahrg., Heft 8.

oberste Idee, Substanz, Natur, alles zur Bezeichnung des Einen, Einzigen. Auch bei einer Bearbeitung der Schillerschen Terminologie hat man mit solchen Schwierigkeiten zu rechnen. Man hat dabei oft das Gefühl, als ob man am Meeresufer stünde, von dem aus der Blick in unergründliche Tiefen und unendliche Fernen führt.

I.

Schatten, Gestalt, Idee, Ideal.

Beim Lesen eines Autors begegnet es oft, daß man gewisse Ausdrücke nach dem landläufigen Sinn auffaßt, ohne die mannigfaltige Bedeutungsschattierung zu bedenken, die der poetischen und philosophischen Terminologie zu Gebote steht. Große Dichter und Denker verfügen nicht nur über einen größeren Wortschatz als der geistige Durchschnittsmensch, sie besitzen daneben auch noch das Talent, unscheinbaren Worten des Alltags zu höherer Bestimmung zu verhelfen durch die Anwendung, die sie von ihnen machen. Sie sind nicht nur Schöpfer von neuen Ausdrücken und Wendungen, sie hauchen alten, längstbekannten Worten frischen Lebensodem ein, indem sie ihnen eine überraschende, bisher noch nie dagewesene Bedeutung verleihen. Aus Einfachem wissen sie etwas Bedeutendes zu machen; sie gleichen dem „Alten" in Goethes „Märchen", der mit dem Zauberschein seiner Lampe alles neu zu gestalten vermag.

Ein typisches Beispiel dieser Art bildet gerade unser Dichter-Philosoph mit seinem Ausdruck **„Schatten"**, und dieser Terminus soll denn auch den Reigen eröffnen.

Zunächst in unserm Sinn verwendet Schiller den Terminus in folgenden Bedeutungen[1]):

[1]) Zitiert werden die philos. und ästhet. Schriften nach der histor.-krit. Ausg. v. K. Goedeke, Bd. I u. X mit (fettgedruckter) Seitenzahl und Zeilenziffer. Schillers Briefe nach der krit. Gesamt-Ausg. v. Fritz Jonas. VII Bde. (= B). Dramen nach Akt und Szene. Gedichte nach Cottas Säkularausg. Bd. 1, 2, 10 (= S.-A. I, II, X). Das große Material der Belegstellen habe ich absichtlich für den Druck auf ein Minimum beschränkt.

I. Schatten als optische Bezeichnung = Dunkelheit der Nacht:

Mit breitem Schatten hüllt sie Land und Hain.
S.-A. X, **207**, 339 (D. Zerstörg. v. Troja).

Der hohlen Nacht furchtbare Schatten streichen
Rings durch die Straßen. ibid. **212**, 502.

Wenn alles um mich begraben lag in Schatten und Schlummer. Räuber I, 3.

II. Schatten in positiver Bedeutung konkret gefaßt:

1. Schatten als Bild, Zeichnung, Silhouette:

Wenn ich den Schatten einer Person bei mir führe, muß es nicht folgen, daß das Original mir wert ist? Fiesco II, 2.

2. Schatten als Spiegelbild:

Die Kunst, den Schatten ihr nachahmend abzustehlen,
Wies euch das Bild, das auf der Woge schwamm,
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Zu edel schon, nicht müßig zu empfangen,
Schuft ihr im Sand, im Ton den holden Schatten nach,
Im Umriß ward sein Dasein aufgefangen.
S.-A I, **180**, 127ff. (D. Künstler).

Diese beiden Auffassungen des Terminus „Schatten" erscheinen uns heute schon außergewöhnlich. Statt wie Schiller in II, 1 „Schatten" würden wir „Schattenriß" sagen, aber auch dieser Ausdruck verschwindet heute immer mehr. Schatten im Sinne von II, 2 scheint seit dem 16. Jahrhundert ziemlich verbreitet gewesen zu sein. Nur zwei Belege davon; beim Stricker heißt es:

„Dô sach man in dem wazzer wol
der rîter schat begarwe
und ouch der rosse varwe."[1])

Und bei Ayrer:

„ey, ey, jetzund ich mich beschau
ausz dem schatten in dem brunnen."[2])

[1]) Stricker, kl. Gedichte, herausgegeben von Hahn. 3, 111.
[2]) Ayrer, herausgegeben von Keller. 2205, 13.

III. Schatten zur Bezeichnung von kraftlosen und nichtwirklichen Dingen:

1. Schatten als Schemen:

Bald ist das schöne Tier, eh noch drei Tage hingeschwunden,
Zum Schatten abgezehrt.
S.-A. I, 206, 50f. (Pegasus im Joche).

Mein Schatte bin ich nur — — —. Tell II, 1.

2. Schatten in abstraktem Sinne als Hauch, das Mindeste:

An unsrer königlichen Ehre soll
Auch nicht der Schatten eines Zweifels haften.
M. Stuart V, 13.

3. Schatten im Sinne von Trugbild, Hirngespinst, Nichts.

Die Lügnerin, gedungen von Despoten,
Hat für die Wahrheit Schatten mir geboten.
S.-A. I, 198, 43f. (Resignation).

Verscherzt ist dem Menschen des Lebens Frucht,
So lang' er die Schatten zu haschen sucht.
S.-A. I, 164, 5f. (Worte d. Wahns).

Wer möchte sich an Schattenbildern weiden,
Die mit erborgtem Schein das Wesen überkleiden?
S.-A. I, 215, 1f. (Poesie d. Lebens).

Die Phantasie . . . . gaukelt unsrer Leichtgläubigkeit seltsame Schatten vor. Räuber IV, 5.

Es waren
Nur Schatten, die an mir vorüberzogen.
J. v. Orleans IV, 9.

In gleichem negativem, aber mehr tadelndem Sinn findet sich „Schatten" als „Trugbild" auch bei Herder[1]): „Und solch ein Trugbild soll dir Grundgebäu von deiner Pflicht und Hoffnung deinem Glück und Unglück sein? Auf einen Schatten willst du stützen dich?" —

IV. Schatten als direkte Bezeichnung von etwas Unkörperlichem, jedoch Gestaltetem:

[1]) Suphan, Bd. 29, S. 133.

1. Schatten im Sinne des modernen Ausdrucks Schreckgespenst:

Doch es tritt ein stygscher Schatten
Nächtlich zwischen mich und ihn.
S.-A. I, **76**, 103f. (Kassandra).

Wenn mit der Fackel ihn und fürchterlichen Schlangen
Der Mutter Schatten jagt . . .
S.-A. X, **252**, 685f. (Dido).

In ähnlichem Sinne, jedoch ohne die Nebenbedeutung des Grauenerregenden, verwertet Schiller jene Bezeichnung, mit der er seinen Gedichten eine ganz eigenartige antike Stimmungsfärbung verleiht:

2. Schatten als abgeschiedener Geist, Totengestalt:

So jagen wir ihn ohn' Ermatten,
— — — — — — — — — — —
Ihn fort und fort bis zu den Schatten.
S.-A. I, **66**, 133ff. (D. Kraniche d. Ibykus).

Endlich erblickt' ich auch die hohe Kraft des Herakles,
Seinen Schatten. Er selbst, leider, war nicht mehr zu sehn.
S.-A. I, **129**, 1f. (Shakesps. Schatten).

Seine Freuden traf der frohe Schatten
In Elysiens Hainen wieder an.
S.-A. I, **158**, 73f. (Götter Griechenlands).

Ewig stößt der Kahn vom Lande,
Doch nur Schatten nimmt er ein.
S.-A. I, **166**, 27 (Klage d. Ceres).

Da sah ich Hektors Schattenbild
Im Traumgesichte mir erscheinen.
S.-A. X, **208**, 365f. (D. Zerstörg. v. Troja).

Mich schleudre Jovis Blitz hinunter zu den Schatten,
Zu des Avernus bleichen Schatten.
S.-A. X, **232**, 34f. (Dido).

In all den Stellen zeigt sich Schiller bestrebt, „Gespenst" durch das edlere Wort „Schatten" zu ersetzen. Nur darf man nicht vergessen, daß der Ausdruck „Gespenst" für uns eine furchterregende Nebenbedeutung hat, während der Terminus „Schatten" im Sinne von

„Totengestalt“ oder „abgeschiedenem Geist“ nach antiker Weltanschauung derselben meistens entbehrt.

Schatten in dieser Bedeutung ist auch bei andern Dichtern des 18. Jahrhunderts beliebt. So singt der Anakreontiker Uz[1]):

„In stiller Wälder Aufenthalt,
Wo Platons heilger Schatten wallt ...“

Und Klopstock[2]) fragt: „Welcher Schatten wandelt dort her?“ Gotter[3]) braucht die Wendung: „Leibnizens großer Schatten.“ Zuletzt sei noch Goethe[4]) erwähnt:

„O laß das lang erwartete,
Noch kaum gedachte Glück nicht wie den Schatten
Des abgeschiednen Freundes, eitel mir
Und dreifach schmerzlicher vorübergehn!“ —

Anknüpfend an die Bedeutung von IV, 2 findet sich bei Schiller oft die Wendung:

3. Reich der Schatten im Sinne von Totenreich, Jenseits, Unterwelt:

Denn sie wohnt im Schattenlande,
Die des Hauses Mutter war.
S.-A. I, 53, 260f. (D. Lied v. d. Glocke).

Es öffnet sich schwarz ein schauriges Tor,
Du glaubst dich im Reiche der Schatten.
S.-A. I, 35, 13f. (Berglied).

Im Reich der Schatten will ich mich
An dieser Freudenbotschaft laben.
S.-A. X, 248, 567f. (Dido).

Die Wendung „Schattenland“ gebraucht auch Wieland[5]):

1) Uz, 143; vgl. Grimm: D. Wörterb., Bd. 8, S. 2246.
2) Klopstock, 2, 132; ibid.
3) Gotter, 1, 16; ibid.
4) Goethe, Iphigenie III, 1.
5) Wieland, 26, 145; vgl. Grimm, Bd. 8, S. 2231ff.

„Und drückt' ich einst dein Auge zu,
So stiegen wir in einem Nu
Umarmt hinab ins Land der Schatten." —

Aus der bisherigen Einteilung erhellt, wie beliebt der Terminus „Schatten" bei unserm Dichter ist, und wie er ihn in wechselnder Bedeutung anwendet, positiv und negativ, konkret und abstrakt. Die Vermutung liegt nahe, daß er ihn aus dem Altertum übernommen hat bei dem Studium der Antike oder durch seine Übersetzungen. Auffallend ist wenigstens, wie der Ausdruck gerade in den metrischen Übersetzungen aus Vergil so häufig erscheint. „Umbra" heißt der Terminus, der von Vergil in derselben Bedeutung gebraucht wird wie von Schiller; sowohl zur Bezeichnung eines optischen Phänomens als in dem Sinne von Totengestalt. Zwei Belege mögen genügen, uns darüber zu belehren. Was Schiller übersetzt hat: „Mit breitem Schatten hüllt sie Land und Hain" (vgl. Gruppe I, S. 17), lautet im Urtexte[1]): „involvens umbra magna terramque polumque" und von Voß übersetzt: „Ganz in dunkele Schatten den Pol und die Erde verhüllend —." Ferner heißt die Stelle Schillers: „Mich schleudre Jovis Blitz hinunter zu den Schatten usw." (vgl. Gruppe IV, 2, S. 19) bei Vergil[2]): „Vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras, Pallentis umbras Erebi, noctemque profundam", was Voß folgendermaßen wiedergibt:
„Soll der allmächtige Vater mit Glut zu den Schatten mich donnern,
Zu den erblichenen Schatten des Erebus, tief in die Nacht hin."

Andrerseits verwertet Schiller den Terminus „Schatten" an Stellen, bei denen er von Vergil nicht gebraucht,

[1]) Vgl. Vergil, II, 251.
[2]) Aeneis, IV, 25f.

sondern einfach umschrieben wird. Die Stelle z. B., die in Schillers freier Übersetzung lautet: „Da sah ich Hektors Schattenbild im Traumgesichte mir erscheinen usw." (vgl. Gruppe IV, 2, S. 19) heißt bei Vergil[1]):

„in somnis ecce ante oculos maestissimus Hector
visus adesse mihi largosque effundere fletus" —

und wird von Voß getreulich übersetzt:

„Jetzo im Traum, o siehe, der jammervolleste Hektor
Schien mir vor Augen zu stehn und bittere Tränen zu weinen."

Andere Stellen ließen sich noch aufweisen, in denen Schiller in freier Übertragung von Vergil abweicht und von dessen Übersetzer[2]). Doch bedarf es hier keiner weitern Belege. Wir sehen also: Teilweise Anlehnung an Vergil in Verwertung des Terminus „Schatten", teilweise Abweichung von ihm. Über die bloße Vermutung, unser Dichter habe, beeinflußt durch das Studium der antiken Klassiker und bei seinen eigenen Übersetzungen jenen Ausdruck liebgewonnen, läßt sich nicht hinauskommen. Daß es sich bei dem Terminus „Schatten" im Sinne von Gruppe IV, 2 (vgl. oben S. 19f.) um antikes Gedankenmilieu handelt, ist außer Zweifel, allein Schiller kann darin ebensogut durch andere Dichter seines Jahrhunderts Anregung empfangen haben, die den Ausdruck — wie oben bezeugt worden ist — in gleicher Weise verwerten. Denn bekanntlich liebten es die Dichter des 18. Jahrhunderts im allgemeinen, mit antiker Stimmungs- und Gedankenfärbung zu arbeiten.

Des weiteren sieht man aus der bisherigen Einteilung, daß bei dem Gebrauche, den Schiller von dem

[1]) Aeneis, II, 270f.

[2]) Vgl. Vergil, Aen. IV, 472f., vgl. dazu Voß u. Schiller, S.-A. X, 252, 685f. (vgl. Gruppe IV, 1, S. 19).

Ausdruck „Schatten" macht, teils gar keine, teils nur geringe Abweichung von der noch heute üblichen Auffassung des Begriffes stattfindet. Ganz anders aber gestaltet sich die Sache, wenn wir entdecken, wie der Dichter seinen „Lieblingsausdruck" ins Ästhetische hinüberspielen läßt, denn dadurch gewinnt jene Bezeichnung erst das eigentliche Interesse für unsre Untersuchung.

Schon der Umstand, daß Schiller sein berühmtes philosophisches Gedicht „Das Ideal und das Leben" ursprünglich „Das Reich der Schatten" betitelt hat, sodann — um vielen Mißverständnissen zu begegnen — „Das Reich der Formen" taufte, bis er ihm schließlich den endgültigen Titel verliehen[1]), beweist, wie wenig man unter diesem Begriffe an dasjenige denken darf, was die alltägliche Auffassung damit verbindet. Den Weg, auf dem der Dichter dazu kam, seine beliebte Benennung auch ästhetisch zu verwerten, denke ich mir sehr einfach. Die oben angeführten Beispiele beweisen, wie der Ausdruck „Schatten" etwas Leichtes, Ätherisches bezeichnet, etwas Geistiges, losgelöst vom Körperlichen, weshalb schon Vergil[2]) von den Schatten im Elysium singt:

„Donec longa dies, perfecto temporis orbe,
Concretam exemit labem purumque reliquit
Aetherium sensum atque aurai simplicis ignem." —

So war es denn naheliegend für Schiller, diese Bezeichnung auch auf Gegenstände der rein ästhetischen Betrachtung zu übertragen. Deshalb benannte er das Ideale, das der Wirklichkeit Entgegengesetzte, die reine Form, d. h. die Form, unabhängig vom Stoff, mit dem

[1]) Vgl. Kuno Fischer: Schiller als Philosoph, S. 381 ff.
[2]) Aeneis, VI, 745 ff.

eigenartigen Terminus „Schatten“[1]). Daß dieser nur in den Gedichten und Dramen vorkommt, beweist überdies den poetischen Charakter, den Schiller in ihm erkannte.

In diesem Sinne ist nun auch der erste Titel jenes philosophischen Gedichtes zu verstehen. Das „Reich der Schatten“ — ist nicht identisch mit dem Totenreich — es ist das Reich der „ästhetischen Freiheit“, das Reich des „Ideals“ im Gegensatze zum wirklichen Leben. Im Briefwechsel mit Goethe spricht er sich näher darüber aus: „Der Saal der Vergangenheit vermischt die ästhetische Welt, das Reich der Schatten im idealen Sinne, auf eine herrliche Weise mit dem lebendigen und wirklichen ... Es ist ein so froher, freier Schritt aus der gebundenen engen Gegenwart heraus, und führt doch immer so schön zu ihr zurück.“ (B. V, 9). In dieser Bedeutung sind daher die Stellen der folgenden Gruppe aufzufassen:

V. Schatten als ästhetischer Begriff:

1. Schatten im Sinne von Ideal:

> Sanft und eben rinnt des Lebens Fluß
> Durch der Schönheit stille Schattenlande.
> S.-A. I, 193, 63f. (D. Ideal u. d. Leben).

> Und jetzt fliehe in deine Glorie hinauf — in schwindlichter Ferne sehen sie über sich die himmlische Erscheinung! ewig unerreichbar ihrem Verlangen .... zum Schattenbilde wurden sie mir, da ich nach Wesen dürstete; in Schatten zerfließe du ihnen. Menschenfeind 8. Sz.

[1]) Vgl. Emil Grosse: Das Ideal u. d. Leben v. Schiller, z. Schulgebrauch erklärt, 2. Aufl. 1908. — Grosse's Ausführungen lauten folgendermaßen: „Unter Schatten verstand Schiller, die Vorstellung der Alten in seiner Weise sich aneignend, körperlose, von allem Irdischen freie Erscheinungen, Phantome im unverdorbenen Sinne des Wortes, Gebilde der Phantasie, reine Erscheinungen, reine Formen, immer aber Gebildetes, Geformtes, Erscheinendes (Ästhetisches, *ἀισθησις*!), nicht bloß Gedachtes, sondern Gestaltetes, schön Gestaltetes, Lichtgestalten usw.“ — Vgl. auch Schillers Terminus „Gestalt“, unten S. 34.

Diese Stelle ist besonders interessant, weil der Begriff „Schatten" hier schwankt zwischen der Bedeutung „Trugbild" (vgl. Gruppe III, 3) und „Ideal". Aber absichtlich ist sie zu Gruppe V gerechnet, da sich, bei Berücksichtigung des ganzen Gespräches im „Menschenfeind", vermuten läßt, Schiller habe „Schatten" hier im Sinne von „Ideal" aufgefaßt.

2. Schatten als die vom Dichter geschaffenen Charaktere, als dichterische Gestalten:

Wie der Vorhang an der Trauerbühne
Niederrauschet bei der schönsten Szene,
Fliehn die Schatten und noch schweigend horcht
Das Haus.
S.-A. II, 40, 117f. (Melanch. an Laura).

So schimmert auf dem dürftgen Leben
Der Dichtung muntre Schattenwelt.
S.-A. I, 187, 339f. (D. Künstler).

Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höhern Flug versuchen.
Prol. z. Wallenst., V. 67f.

Mit den Wendungen „Schattenwelt", „Schattenbühne" hängt zugleich die antiillusionistische Richtung des Klassikers zusammen. Entgegen allem Naturalismus huldigte er der Ansicht, daß die Bühne eine Scheinwelt vertrete, daß die Vorgänge auf ihr nicht „reale", sondern „ideale Wirklichkeit" darstellen sollten[1]). —

Auf Gruppe V zurückblickend und sie zusammenfassend können wir sagen: Das Reich des Ideals, oder wie Schiller es nennt, „der Schönheit stille Schattenlande", hat nach seiner Beschreibung große Ähnlichkeit mit der Vorstellung der Gläubigen vom Jenseits. Die Geister, die im Reich der Schatten sich bewegen, sind „abgestorben dem unmittelbaren Dasein, abgeschieden von der Bedürftigkeit der natürlichen Existenz, befreit

[1]) Näheres darüber vgl. unten S. 127f.

von den Banden äußerer Einflüsse und aller der Verkehrungen und Verzerrungen, welche mit der Endlichkeit der Erscheinung zusammenhängen."[1])

Im Grunde genommen sind sich die Bedeutungen des Begriffs „Schatten" in Gruppe V, 1 und 2 vollkommen gleich. Schatten im ersten Sinne stellt mehr das Ideal im allgemeinen dar, Schatten im zweiten Sinne weist auf die besonderen Ideale hin, die der Dichter zaubert mittelst seiner Kunst. Dort sind die Schatten „geformte Ideen", die je nach Willkür und Anlage der einzelnen Menschen erzeugt werden. Hier sind die Schatten faßbare „Gestalten", die der Dichter in seiner Einbildungskraft erzeugt und durch künstlerische Darstellung zur Anschauung bringt. So kann denn auch Goethe[2]) mit Recht betonen:

„Wen der Dichter aber gerühmt, der wandelt gestaltet,
Einzeln, gesellet dem Chor aller Heroen sich zu." —

Später werden wir sehen, wie nahe sich „Schatten" als ästhetischer Begriff mit dem berührt, was Schiller unter „ästhetischem Schein" verstanden hat. — Die ästhetische Verwendung des Terminus „Schatten" dürfte sich wohl bei keinem andern Dichter finden; Schiller ist darin ganz original.

„Gestalt" ist einer der interessantesten Ausdrücke Schillers und darum für eine terminologische Untersuchung besonders verlockend. Er soll denn auch hier seine Besprechung finden, nicht nur als ein Lieblingsausdruck Schillers, sondern als ein von dem Dichter in ästhetischem Sinne verwendeter Terminus, der bei der Definition der Schönheit von so großer Wichtigkeit war.

---

[1]) Vgl. Frdr. Hegel: Vorlesungen über d. Ästhetik I, 201.
[2]) Euphrosyne, Vers 125.

Es ist beinah erstaunlich zu sehen, in welch feinen Differenzierungen und Abschattungen dieser Terminus zum Ausdrucke gelangt. Auch werden Stellen vorkommen, an denen es schwierig zu bestimmen ist, was denn eigentlich Schiller darunter verstanden haben mag.

Vom Konkreten ausgehend, verwertet Schiller den Terminus „Gestalt" in bekannten Redewendungen.

I. Gestalt im Sinne von Beschaffenheit, Art, Aussehen, Lage, Ding:

1. Gestalt in der Bedeutung von Beschaffenheit:

Es gibt noch keine Kunst, die innerste
Gestalt des Herzens im Gesicht zu lesen.
Macbeth I, 7.

Die schönste Landschaft ist nur ein schönerer Spiegel
der immer bleibenden Gestalt. B. II, 330.

2. Gestalt im Sinne von Art:

Bei solchen Taten doppelter Gestalt.
M. Stuart II, 5.

Ach den verwegnen Alpenjäger hascht
Der Tod in hundert wechselnden Gestalten.
Tell III, 1.

Gelockt von deiner gastlichen Gestalt.
Wallst. Tod III, 18.

War es ein Aberglaube, menschliche Gestalt
Durch keinen solchen Argwohn zu entehren?
ibid. III, 9.

Gestalt in der Bedeutung dieses letzten Beispiels kommt dem Sinne von „Persönlichkeit", „Charakter" nahe.

3. Gestalt aufgefaßt als Aussehen:

Wenn du ihn unter der Gestalt sähest.
Räuber I, 3.

Hat dieses Herz auch die lachende Gestalt Ihres Standes?
Kab. u. Liebe IV, 7.

Einander an Gestalt, an Größe zum Verwechseln ähnlich.
Neffe als Onkel I, 1.

Wenn alle bösen Dinge die Gestalt des Guten borgten,
dennoch muß das Gute stets diese nämliche Gestalt behalten.
Macbeth IV, 6.

4. Gestalt im Sinne von Lage:

In welcher Gestalt muß ich euch wiederfinden!
Turandot IV, 10.

Die Gestalt der Dinge, Sir, hat sich indes verändert.
M. Stuart II, 8.

5. Gestalt in der Bedeutung von Ding, Erscheinung:

Im Feuer seines liebenden Gefühls
Erhoben sich, mir selber zum Erstaunen,
Des Lebens flach alltägliche Gestalten.
Wallst. Tod V, 3.

Der Terminus „Gestalt" in der Bedeutungsgruppe I bedarf keiner besonderen Erklärungen. So wie er hier auftritt, gehört er Schiller nicht ausschließlich an, sondern läßt sich auch bei andern Dichtern bezeugen. „Gestalt" im Sinne von „Beschaffenheit" verwertet z. B. Goethe[1]): „Ich litt und liebte, das war die Gestalt meines Herzens." Mehr im Sinne von „Art"[2]): „Liebhaber in allen Gestalten." Ähnlich bei Wieland[3]): „Dem klügsten und billigsten Auswege, den man nach Gestalt der Sachen treffen könne."

In anderer Bedeutung kommt der Terminus bei Schiller folgendermaßen zur Anwendung:

II. Gestalt im Sinne von Figur, etwas, das sich in Umrissen, als Gestaltetes darstellt:

1. Gestalt = Figur, als Bezeichnung von etwas Körperlichem:

a) Gestalt im Sinne von äußerer Erscheinung eines Menschen:

[1]) Goethe 19, 265; vgl. Grimm: D. Wörterb. 4, I, 2, S. 4179f.
[2]) Idem 1, 34; vgl. Grimm: ibid.
[3]) Wieland 20, 165; vgl. Grimm: ibid.

Und er siehet erröten die schöne Gestalt.
S.-A. I, 90, 153f. (Taucher).

Wenn es nicht die Promessen Ihrer Gestalt sind .... Deine junge, blühende Gestalt. Kab. u. Liebe IV, 7.

Sie trügt nicht, diese rührende Gestalt!
J. v. Orleans II, 10.

Sieh deiner Mutter liebende Gestalt.
Wallst. Tod IV, 9.

... nicht deine reizende Gestalt.
Iphig. in Aulis IV, 3.

b) Gestalt als das Architektonische, als Bau eines Menschen:

Und durch Gestalt nicht minder als Geburt.
M. Stuart II, 3.

So seltner Geistesadel in dieser göttlichen Gestalt.
Turand. II, 4.

... er [d. griech. Mythus] ... schließt selbst die Schönheit der Gestalt in die Grenzen der Menschengattung ein.
X, 68, 20f.

Anmut ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit. ibid. 79, 19f.

Wenn ... die schöne Kultur nicht auf diesen Abweg führen soll, so muß der Geschmack nur die äußere Gestalt, Vernunft und Erfahrung aber das innere Wesen bestimmen.
X, 404, 18f.

Aber von allem diesem ist kein Übergang zu einem freien Wohlgefallen an der schönen Gestalt.... In Ländern, wo die Natur schöne Gestalten erzeugt, entstand auch die Forderung des Schönen.... Und in solchen Ländern, wo es die Natur zu schönen Gestalten bringt, schafft sie auch edlere Organisationen. Hier, wo der Mensch schöner gebaut ist, ist er auch zärter fühlend. X, 543, 4ff.

c) Gestalt als Figur eines Tieres:

Denn nahe liegt, zum Knäul geballt,
Des Feindes scheußliche Gestalt.
S.-A. I, 115, 209 (Kampf mit d. Drachen).

d) Gestalt als Figur eines Toten:

Eine Gestalt wie diese stehe vor deiner Seele.
Kab. u. Liebe V, letzte Sz.

2. Gestalt im Sinne einer überirdischen Erscheinung, immer aber noch als etwas Gestaltetes, Figürliches gedacht:

Und furchtbar, wie ein gegenwärtger Gott,
Erglänzt durch des Gewölbes Finsternisse
In ihrem langen Schleier die Gestalt.
S.-A. I, **209**, 56f. (D. verschl. Bild zu Saïs).

Als plötzlich, schön, wie sie sich nimmer mir gezeiget,
Der Mutter Glanzgestalt sich zu mir neiget.
Ganz Göttin, ganz umflossen von dem Lichte — — —
S.-A. X, **222**, 807ff.. (D. Zerstörg. v. Troja).

Im Original lautet die Stelle[1]):

„cum mihi se, non ante oculis tam clara, videndam
obtulit et pura per noctem in luce refulsit
alma parens, confessa deam qualisque videri
caelicolis et quanta solet — — —."

Hier also ist der Ausdruck umschrieben, während Voß in seiner Übersetzung ihn nennt:

„Als mir hell, wie nimmer zuvor, sich dem Auge zu sehen
Bot, und in lauterem Lichte die Nacht durchstrahlte
die Mutter, [lischen jemals,
Herrlich und hehr, als Göttin, wie schön sie den Himm-
Und wie hoher Gestalt sie erscheint."

Schon abstrakter wird der Begriff Gestalt, wenn er

3. allegorische Bedeutung annimmt oder in Personifikationen auftritt:

a) Gestalt als allegorische Figur:

Es sind mir bekannte, geliebte Gestalten.
Huldigung d. Künste, V. 71.

b) Gestalt im Sinne von Bild, speziell von der Malerei geschaffen:

Die heitre Schöpferin der täuschenden Gestalt.
Huldigung d. Künste, V. 178.

[1]) Vergil: Aen. II, 589ff.

c) Gestalt im Sinne einer Personifikation: das Glück der Liebe:

Es lockt mich durch die himmlische Gestalt.
Piccol. III, 9.

Beim Rückblick auf die Einteilung von Gruppe II ist zu bemerken, daß Gestalt im Sinne von 1b eine speziell Schillersche Bezeichnung ist. Die äußere Gestalt eines Menschen nennt er „Bau", und darunter begreift er nicht etwa nur die Umrisse seiner Figur, sondern alles Körperliche an ihm, alles, was den Naturgesetzen untersteht. Soweit der Mensch aber unter den Bedingungen der Natur steht, ist er ihr Sklave; frei erheben über sie kann er sich nur durch sein inneres geistiges Prinzip. Weist nun die äußere Gestalt des Menschen oder sein „Bau" Schönheit auf, so bezeichnet Schiller diese Schönheit als bloß „architektonische". Mit diesem Namen will er denjenigen Teil der menschlichen Schönheit bezeichnet haben, „der nicht bloß durch Naturkräfte ausgeführt worden (was von jeder Erscheinung gilt), sondern der auch nur allein durch Naturkräfte bestimmt ist"[1]), während Anmut nach ihm eine Schönheit ist, die durch das freie seelische Prinzip im Menschen begründet ist, nicht von der Natur gegeben, sondern vom Subjekte selbst hervorgebracht. Darum nennt er Anmut „die Schönheit der Gestalt unter dem Einflusse der Freiheit."[2])

Zu Gruppe II, 2, da Schiller den Ausdruck „Gestalt" im Sinne von „überirdische Erscheinung" oder „verklärtes Wesen" auffaßt, verweise ich auf eine Stelle aus Wilhelm Meisters Mignonliedern[3]):

„Und jene himmlischen Gestalten
Sie fragen nichts nach Mann und Weib."

[1]) Vgl. X, 70, 21f. [2]) Vgl. X, 79, 19f.
[3]) Goethe: Wilh. Meister, 8. Buch, Kap. 2.

Wenn Schiller in der „Huldigung der Künste" den Ausdruck „täuschende Gestalt" gebraucht (vgl. oben II, 3b), so versteht er darunter die bewußte und aufrichtige Täuschung der Kunst und kommt damit seinem Begriff vom „ästhetischen Schein" nahe[1]).

III. Gestalt im Sinne von Form:

1. Gestalt als die formale Beschaffenheit eines Dinges:

> ... welche [die Menschheit] vielmehr das Materielle nur insoferne schätzen soll, als es Gestalt zu empfangen und das Reich der Ideen zu verbreiten im Stand ist. X, 375, 6f.

> Von keinem Auge ausgespäht, ... ringt der Kristall in den Tiefen der Berge nach der schönsten Gestalt.
> Menschenfeind, 7. Sz.

Hier mögen auch zwei Stellen aus den „Künstlern" erwähnt werden, in denen der Begriff nur undeutlich zum Ausdruck gelangt, und die sich deshalb nicht leicht einreihen lassen:

> Gefällig strahlte der Kristall der Wogen
> Die hüpfende Gestalt zurück. S.-A. I, 180, 123f.

> Von eurem Späheraug' umstrickt,
> Verrieten die vertraulichen Gestalten
> Den Talisman, wodurch sie euch entzückt. ibid. 181, 140f.

„Gestalt" kann hier „Form" sein, sie kann aber auch als „Figur" aufgefaßt werden. Es sind die Umrisse des Spiegelbildes im Wasser, denen die ersten Künstler ihre Kunstwerke nachgeahmt haben.

„Gestalt" in der Bedeutung von „formaler Beschaffenheit" läßt sich auch bei andern Dichtern und Denkern nachweisen[2]). Vor Schiller z. B. braucht Haller die Wendung:

„Der Körper rauhen Stoff, wer schränkt ihn in Gestalten,
Die stets verändert sind, und doch sich stets erhalten?"

[1]) Vgl. unten S. 125ff.
[2]) Vgl. Grimms Wörterb. 4, I, 2, S. 4179f.

Dieselbe Analogie von „Gestalt" und „Form" findet sich bei Goethe:

„Euch wird der Stein, der durch die Kunst zur schönen Gestalt gebracht worden, also schön erscheinen ..... Die Materie aber hatte eine solche Gestalt nicht, sondern diese war in dem Ersinnenden früher, als sie zum Stein gelangte."

Ebenso bei Kant: „Der unendliche Raum, weil er alle Gestalten, die lediglich verschiedene Einschränkungen desselben sind, ursprünglich möglich macht."

2. Gestalt = Form im ästhetischen Sinne:

a) Gestalt als der ideelle Gehalt, der sich in einer Form verkörpert:

> Der Gegenstand des Formtriebes in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt Gestalt; . . . ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge und alle Beziehungen derselben auf die Denkkräfte unter sich faßt.
>
> X, 323, 12f.

> Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden, und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken.
>
> X, 351, 22f.

Schiller, bei dem eigentlich zu allererst eine tiefe innerliche Schätzung der Musik anzutreffen ist[1]), war der Ansicht, daß die Macht der Musik auf ihrem körperlichen, materiellen Teil beruhe. Aber sie sei in hohem Grade auch der Form fähig. Es komme für diese ihre ästhetische Wirkung darauf an, daß sie in der Schilderung der Leidenschaften nicht das Pathos, sondern das Ethos vorstelle[2]). „Den Begriff einer musikalischen Gestalt" — meint Heinrich von Stein mit Recht — „hätte sich ein naturalistischer Ästhetiker kaum deutlich zu machen vermocht. Um zu diesem Begriffe zu gelangen, mußte das ästhetische Denken sich verinnerlichen." —

[1]) Vgl. H. v. Stein: Entstehg. d. neuern Ästhetik, S. 333f.
[2]) Vgl. Goedeke XV, 1, S. 378ff.

b) Gestalt als reine Form, als Ideal:

... so darf er ihm ... in dem ästhetischen Staat nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freien Spiels gegenüber stehen. X, 381, 30f.

Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben in des Lichtes Fluren
Göttlich unter Göttern die Gestalt.
S.-A. I, 192, 23f. (D. Ideal u. d. Leben).

Die Strophe wird demjenigen keine Schwierigkeiten bereiten, der sich vergegenwärtigt, daß Schiller hier von der Idealisierung im allgemeinen und von der dichterischen im besondern spricht. Durch die erste erhält alles physische Dasein einen höheren Glanz, durch die zweite wird alles Leblose gestaltet, geformt, gebildet, so daß es als beseelte Macht auf uns wirkt[1]). — Gestalt stimmt hier mit dem überein, was der Dichter anderweitig „Schatten" nannte[2]).

In dieser Verwertung des Terminus „Gestalt" im Sinne von „reine Form", von „Ideal" dürfte Schiller wohl so ziemlich einzig dastehen. Kein andrer Dichter hat wohl jemals die Kunst als eine zweite Welt so kühn und plastisch dargestellt wie Schiller in seinem tiefsinnigen Gedicht. „Für sein Seherauge erhöhen sich die reinen Formen der Schönheit zu einer Art seliger Götter, und für diese heiteren, göttlichen, zeitlosen Formen der Schönheit braucht er den Ausdruck ‚Gestalt'"[3]). — Höchstens Platon hatte mit gleichen Augen in die Welt der Begebenheiten geschaut und sich ihre Erscheinungen nach seinem Idealismus zurechtgelegt. Im Dialog „Sophistes"[4]) wird die Ansicht ausgesprochen,

[1]) Ich verweise hier nochmals auf die Stelle aus Goethes Euphrosyne, Vers 125; vgl. oben S. 26.

[2]) Vgl. oben S. 24, V.

[3]) Vgl. Joh. Volkelt: Ästhet. Zeitfragen, S. 79f.

[4]) Vgl. R. Eisler: Philos. Wörterb. I, S. 347f.

daß das wahre Sein in unkörperlichen „Gestalten" bestehe. Die Welt der Ideen wird mit dem Hades verglichen: im Schattenreiche sind die Gestalten dunkel für uns, aber für Hades sichtbar. So sind die „Ideen" für uns nicht erkennbar, aber sie liegen den Erscheinungen zugrunde, für ein allsehendes Auge vernehmbar[1]).

Doch der Terminus „Gestalt" erreicht bei unserm Dichter eine noch weitere Bedeutung, nämlich:

IV. Gestalt im Sinne von Schönheit:

> Der Gegenstand des Spieltriebes, in einem allgemeinen Schema vorgestellt, wird also lebende Gestalt heißen können; ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen, und mit einem Worte dem, was man ... Schönheit nennt, zur Bezeichnung dient. X, 323, 16f.

> Nun spricht aber die Vernunft: das Schöne soll nicht bloßes Leben und nicht bloße Gestalt, sondern lebende Gestalt, d. i. Schönheit sein, indem sie ja dem Menschen das doppelte Gesetz der absoluten Formalität und der absoluten Realität diktiert. ibid. 327, 5f.

Nur nebenbei sei hier an Goethe erinnert, der auch einmal „Gestalt" zur Bezeichnung der Schönheit verwendet, indem er Helena, als die „Gestalt aller Gestalten" preist[2]).

Hingegen können wir an dieser Stelle auf Plotin hinweisen. Wenn Schiller im 15. Briefe über ästhetische Erziehung seine Definition „Schönheit ist lebende Gestalt" an dem Beispiele eines Marmorblocks erhärtet, so geschieht das ganz ähnlich von Plotin[3]). Der Neuplatoniker wirft die Frage auf, wie ein Marmorblock schön werde, wodurch er zum Bilde eines Gottes oder eines schönen Menschen gestaltet werden könne. Auch

[1]) Vgl. H. v. Stein: Vorlesungen üb. Ästhet., S. 117.

[2]) Faust Vers 8907, Weim. Ausg.

[3]) Vgl. Plotin: Enn. V, 8, 1; vgl. H. F. Müller: Plotin u. Schiller üb. d. Schönh., S. 388.

seine Antwort lautet: *παρὰ τοῦ εἴδους ὃ ἐνῆκεν ἡ τέχνη.* — Diese „Idee" lebte als Gedanke im Geiste des Bildhauers, das Bild formte sich erst in seinem Verstande, und nur durch Wiedererzeugung dieser Form im Geiste des Beschauers kommt das angeschaute Bild als ein schönes zur Geltung, wird es „lebende Gestalt". — Wie nahe Plotins und Schillers Anschauungen sich berühren, werden wir auch späterhin, bei Betrachtung des „Formtriebes" erkennen.

Bei Schillers Definition „Lebende Gestalt gleich Schönheit" ist die Einheit von Leben und Gestalt wohl zu beachten. Nicht Gestalt allein, nicht Leben allein macht die Schönheit aus: nur die Harmonie beider bedingt sie. Für diese Wechselwirkung im schönen Eindruck hat Schiller das Wort geprägt. Leben deutet „auf die verschiedenen, zur Anschauung kommenden Gegenstände, Gestalt auf das Waltende darin."[1]) Bei dem Begriff des „Lebens" dachte Schiller also mehr an den sinnlichen Stoff, bei dem der „Gestalt" an den ideellen Gehalt. Die „Vollkommenheitsformel", welche die Zusammenstimmung der Teile zu einem Plane ausdrücken sollte[2]), geht dadurch über in die Schillersche Forderung eines inneren Bestimmungsgrundes, einer lebendigen, die Gestalt beseelenden Kraft.

Schiller hat — wie Sommer[3]) es darstellt — „die psychologische Tatsache entdeckt, daß wir die Gegenstände, welche als Phänomene unsrer Vorstellungskraft erkannt werden, in der Anschauung mit einem Empfindungsinhalt beseelen können, so daß die Form des Gegenstandes als Ausdruck der ihm beigelegten Seele und der Gegenstand selbst ‚von innen bestimmt'

1) Vgl. H. v. Stein: Goethe u. Schiller, S. 47.
2) Vgl. Einleitung S. 6.
3) Vgl. Rob. Sommer: Grundzüge e. Psychol. u. Ästhet., S. 430f.

erscheint. Das Resultat dieses psychologischen Vorganges ist: Beseelung einer Form, lebende Gestalt." —

Mit dem Begriff der „lebenden Gestalt" fußt Schiller auf Herders Vorstellung von dem Organischen und der lebendigen Naturkraft[1]). Die lebenspendende Naturanschauung Herders war Schiller eine wohlvertraute. Diese Naturbeseelung ist eine Anwendung der lebensvollen Vorstellung des Organischen auf die Gesamtnatur. Der organische, von lebendigen Kräften beseelte Körper ist die ästhetische Grundanschauung Schillers. So bildet die Idee des Organischen den gemeinsamen Ausgangspunkt seiner Kunst- und Naturanschauung. Sein Kunstideal ist ein Abbild der von innerem Leben beseelten Natur.

Außer zu den Genannten, Plotin und Herder, tritt Schiller durch seine Formel namentlich zu Winckelmann in Beziehung. In trefflicher Klarheit hat Sommer das Verhältnis zusammengefaßt, wenn er sagt[2]): „Die Formel ... erscheint ... in gewissem Sinne bedingt durch die dem deutschen Geistesleben vermittelte Anschauung der griechischen Plastik. Erst mußte in einer einfachen künstlerischen Form ein solcher Gefühlsinhalt mit so großer Kraft wie bei Winckelmann erschaut werden, erst mußte andererseits das Objektive der Plastik bei allem Gefühlsüberschwang so deutlich hervorgehoben sein, bevor beide Elemente in der Deutung der Schönheit als lebendige Gestalt in gleicher Weise betont

[1]) Vgl. M. Dessoir: Ästhet. u. allgem. Kunstwiss., S. 35 u. Sommer, S. 430f. Sommer hat auch besonders hervorgehoben, wie Schiller die beiden Elemente seiner ästhetischen Anschauung „lebende Gestalt" so erweitert, daß er die ganze Reihe von Antithesen, welche in der deutschen Psychologie ausgeprägt worden waren, an die Entgegensetzung „Leben" und „Gestalt" anschließen kann. Vgl. 413ff.

[2]) Vgl. Rob. Sommer: ibid. S. 419f.

werden konnten." Das Charakteristikum der alten Ästhetik ist einseitige Betonung des Gegenständlichen gewesen, zu dem Herder als Vertreter des überschwenglichen Gefühls im Gegensatze stand. Winckelmann, der die überschwengliche Kraft durch deren ästhetische Verlegung in das Objektive mäßigte, „erscheint hier als tatsächliche Vereinigung der Aristotelischen Objektivität mit der subjektivistischen Gefühlsschwärmerei, er bedeutet wie Herder in der philosophischen Weltanschauung die höchste Beseelung der Gegenständlichkeit zunächst in dem Anschauen der plastischen Kunstwerke und ist dadurch der direkte Vorläufer von Schillers ‚sinnlich-objektiver Ästhetik' geworden". —

Wir haben nun den Terminus „Gestalt", wie er bei unserm Dichter auftritt, verfolgt, von seinen einfachsten und allgemeinsten Anwendungen, in denen er auch heute noch üblich ist, bis hinauf zu jenen abstrakten Bedeutungen, die in den Formeln gipfeln: Gestalt = Ideal, lebende Gestalt = Schönheit. Und wenn auch der Begriff einer „lebenden Gestalt" sich zurückverfolgen läßt über die Weltanschauung eines Herder und Winckelmann bis auf Plotin, so war es doch Schiller, der diesen Begriff zum erstenmal klar erfaßt und ihm den dauernden Ausdruck verliehen hat.

„Schatten" und „Gestalt", im heutigen Sinne etwas so Gegensätzliches, bei Schiller fließen sie in einigen besonderen Fällen in ein und dieselbe Bedeutung über, in den Begriff des Ideals. Eine Untersuchung des Idealbegriffs liegt nun am nächsten, allein, da der Weg zum Idealen durch die Idee führt, lohnt es sich, vorerst einen Blick zu werfen auf die verschiedenen Formen, in denen der Terminus **Idee** bei unserm Dichter-Philosophen auftritt.

Idee ist eigentlich etwas sehr schwer Definierbares, ein Grundbegriff der Philosophie, der schon bei den Griechen eine Rolle spielte. Aber auch da schon, bei Platon, trifft nicht selten Abweichendes zusammen und spielt ineinander über[1]).

„Ideen" haben wir in der Einleitung[2]) kurz dargestellt als sogenannte leitende Motive oder Gedanken, die sich im Laufe der Geschichte usw. wahrnehmen lassen. Damit ist aber vorläufig nur ihr Unterschied von den Begriffen charakterisiert, aber noch keine eigentliche Definition gegeben.

„Idee" bedeutete ursprünglich: Gestalt, Form, Bild, ferner Urbild, Musterbild, Typus[3]). In jenem Sinne war „Idee" noch als reale Wesenheit aufgefaßt, kein solch gestalt- und farbloser Begriff wie heute, denn in der Regel bezeichnet man gegenwärtig „Idee" mit: Begriff, Gedanke, Leitmotiv, Vorstellung, Bewußtseinsinhalt, Erinnerungsbild, Phantasiegebilde, Einfall.

Überall wo geistige Prinzipien sich betätigen, da entstehen Formen; für „Idee" und „Form" haben Platon und Aristoteles auch ein und dasselbe Wort gehabt: „εἶδος", „Bild". Leider aber sind sich die Gelehrten heute noch nicht einig über die Auffassung der Platonischen Idee. Die einen, zu denen Eduard Zeller in erster Linie gerechnet werden darf, bestimmen Platons „Idee" als Ding, welches transzendent außerhalb der Welt steht. Gegen diese Ansicht nimmt energisch Partei Gustav Teichmüller[4]) mit den scharfen Worten: „Zellers Auffassung von der Platonischen Idee ist noch

---

[1]) Vgl. R. Eucken: Gesch. d. philos. Terminologie, S. 19.
[2]) Vgl. oben S. 1 f.
[3]) Vgl. Eisler: Wörterb. d. philos. Begriffe I, 465 f.
[4]) Neue Studien z. Gesch. d. Begr. 1. Heft, S. XI.

die alte von Schellings und Hegels Zeit her, wo man der dialektischen Konstruktion der Geschichte zuliebe die Idee bei Plato als Ding bestimmte, welches transzendent außerhalb der Welt steht. Plato würde darüber gelächelt und darauf geantwortet haben, daß außerhalb der Welt nichts ist. Zeller macht Plato in der Lehre von den Ideen, von der Schöpfung, von der Weltseele und den Einzelseelen zum Mythologen."

Der gleiche Vorwurf dürfte vielleicht auch Heinrich von Stein treffen, wenn er in seinen „Vorlesungen über Ästhetik"[1]) folgendes ausführt: „Unter Ideen versteht Platon höhere Wesenheiten, die über die unmittelbare sinnliche Wirklichkeit hinausgehen, die Urbilder der Dinge. Er führt sie auf zwei verschiedenen Wegen ein, einmal begrifflich, in dialektischer Bestimmung, dann symbolisch in Form des Mythos. Die erste Methode führt die Idee im wesentlichen auf das Prinzip der Einheit in der Vielheit unter Betonung der Einheit zurück. Von größerer Bedeutung ist die zweite Art der Einführung. Ganz allgemein wird die Idee als übersinnlich (*ὑπερουράνιος τόπος*) bestimmt, was an zwei Beispielen erläutert wird. Das erste vergleicht die Ideenwelt mit dem Hades[2]). Nach dem andern Bilde gleichen wir den in der Höhle Sitzenden, die nur die Schattenbilder der draußen vorüberziehenden Gegenstände wahrzunehmen vermögen. Die Schattenbilder entsprechen den Erscheinungen, auf die unsre Erkenntnis eingeschränkt ist, die Gegenstände den Ideen." — Heinrich von Steins Ansichten entsprechen der traditionellen Auffassung der Platonischen Idee, gegen welche sich im selben Sinne wie Teichmüller auch Hermann Lotze[3]) äußert. Lotze nennt es geradezu

[1]) S. 117. [2]) Vgl. oben S. 35.
[3]) Vgl. Logik, 1874, S. 501 f.

eine „befremdliche Angabe", die in der Geschichte der Philosophie überliefert werde, daß Platon den Ideen, zu deren Bewußtsein er sich erhoben habe, ein Dasein abgesondert von den Dingen, und doch nach der Meinung derer, die ihn so verstanden, ähnlich dem Sein der Dinge zugeschrieben. „Es ist seltsam," — bemerkt Lotze — „wie friedlich die hergebrachte Bewunderung des Platonischen Tiefsinns sich damit verträgt, ihm eine so widersinnige Meinung zuzutrauen."

Nur ein sorgfältig genaues Studium Platons dürfte entscheiden, welche von diesen widersprechenden Meinungen die richtige ist. Wenn Platon die „Idee" charakterisiert[1]) als den „Gegenstand des Wissens, das blos Denkbare, nicht sinnlich Wahrnehmbare, in einer übersinnlichen Welt seiende ewige Musterbild, der Typus jedes Dinges" — wer denkt da nicht unwillkürlich an den Idealbegriff, wie er uns heute geläufig ist?

Fassen wir nun nach diesen allgemeinen Erörterungen Schiller ins Auge und sehen, in welchen Variationen er den Terminus „Idee" verwertet:

I. Idee in der philosophischen Abhandlung der Jugendepoche „Philosophie der Physiologie" wird durchwegs physiologisch aufgefaßt als materielle Idee:

> So sind alle meine Ideen eine Stufe unter ihr [der Mittelkraft] und also materiell ... Die Veränderung in der Mittelkraft ... nennen wir die materielle Idee; die Veränderung des Geistes auf die Veranlassung der vorigen, die Idee im strengsten Verstande. I, 78, 13f.

„Idee im strengsten Verstande", darunter ist wohl „Vorstellung" gemeint, und mit „materieller Idee" bezeichnet Schiller den Vorgang, der beim Zustandekommen einer Vorstellung vor sich geht.

Der eigenartige Ausdruck „materielle Idee" ist eine

[1]) Vgl. Eisler, I. Aufl., S. 347f.

von Descartes[1]) eingeführte Bezeichnung. Ihm nach sind „materielle Ideen, Bilder der Gegenstände im Gehirn, als Vermittler der Vorstellungen, ideae rerum materialium." Das ist klarer ausgedrückt als bei Schiller. Durch das Anschauen von äußern Gegenständen werden Eindrücke im Gehirn verursacht, die dann wiederum Ursache sind von Vorstellungen. Diese Eindrücke sind also gleichsam Bilder, die das Gehirn aufnimmt, und sie sind es, die von Descartes als „materielle Idee" bezeichnet werden. Der Ausdruck wird unserm Dichter durch seine medizinisch-physiologischen Studien bekannt geworden sein, denn die Schriften der Popularphilosophen, die zum Teil die Cartesianischen Prinzipien eifrig verfochten, dürfte er damals noch nicht gekannt haben. Von den Popularphilosophen seien hier nur zwei erwähnt. Christian Wolff[2]), bei dem auch die Rede ist von „materiellen Ideen", und Alex. Gottl. Baumgarten[3]), der darunter „motus cerebri coëxistentes animae repraesentationibus successivis" versteht.

In weiterer Bedeutung finden wir bei Schiller:

II. Idee im Sinne von Vorstellung:

> ... warum sie [d. Vernunft] ausschließend nur mit einer gewissen Erscheinungsart der Dinge eine bestimmte Idee verknüpft. X, 76, 3f.

> Was für eine Idee das nun sei, die die Vernunft in das Schöne hineinträgt, und durch welche objektive Eigenschaft der schöne Gegenstand fähig sei, dieser Idee zum Symbol zu dienen. ibid. 7f.

> ... die Übereinstimmung mit einer Idee darf in der Erscheinung kein Opfer kosten. X, 92, 25f.

> ... entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen. X, 243, 24f.

[1]) De hom, p. 132. Princ. philos. IV, 196.
[2]) Psych. rat. § 118, 374.
[3]) Met. § 560.

Diesem [dem rein ästhetischen Gefühl] darf ... auch das Wirkliche nur als Idee gefallen. X, 373, 19f.

... der durch die Größe einer Idee jede Größe der Erfahrung vernichtet. X, 429, 11.

Die Größe der Idee, von der wir erfüllt sind, erhebt uns über alle ... Erfahrung. X, 458, 32f.

Wieland wirft mir vor, daß ich nicht Leichtigkeit habe ... Die Ideen strömen mir nicht reich genug zu, so üppig meine Arbeiten auch ausfallen, und meine Ideen sind nicht klar, ehe ich schreibe. Fülle des Geistes und des Herzens von seinem Gegenstande, eine lichte Dämmerung der Ideen, ehe man sich hinsetzt sie aufs Papier zu werfen, und leichter Humor, sind notwendige Requisiten zu dieser Eigenschaft. B. II, 237.

Ich habe von diesem Gedicht noch keine Idee, aber eine Ahndung, und doch will ich im voraus versprechen, daß es gelingen wird. B. III, 203.

Aber Ihr [Goethes] Realismus zeigt sich auch hier; wenn wir andern uns mit Ideen tragen, und schon darin eine Tätigkeit finden, so sind Sie nicht eher zufrieden, als bis Ihre Ideen Existenz bekommen haben. B. VI, 15.

„Idee" im Sinne von „Vorstellung", wie sie hauptsächlich in Schillers philosophisch-ästhetischen Schriften angetroffen wird, ist meist der Wirklichkeit oder Erfahrung entgegengesetzt. Das Geistige gegenüber dem Materiellen, das Vorstellen gegenüber dem Empfinden. Längst vor Schiller ist „Idee" in der Bedeutung von Vorstellung verwertet worden. Hier seien nur diejenigen genannt, deren Schriften Schiller bekannt waren: Christian Wolff[1]) nennt die Ideen „Vorstellungen der Bilder in der Seele." Auch Home[2]) verwendet „Idee" gelegentlich im Sinne von Vorstellung. Anfänglich wenigstens tut er dies, während er später[3]) unterscheidet zwischen einer ursprünglichen Vorstellung als Gegenständen, die wir uns einmal vorgestellt haben,

[1]) Metaph. § 306.
[2]) Henry Home: Grundsätze der Kritik I, 24f.
[3]) Idem: III, 461f.

und einer zweiten Vorstellung, oder Idee, als Gegenständen, die wir uns einmal vorgestellt haben und vermittels des Gedächtnisses uns wieder in die Seele zurückrufen. Somit ist „Idee" nach ihm: „Die Vorstellung oder das Bewußtsein von einem wirklichen Gegenstande, welche man vermittels eines Aktus des Gedächtnisses bekommt." Homes „ursprüngliche Vorstellung" kommt dem Begriff der „materiellen Idee" Descartes' nahe; was Home aber „zweite Vorstellung" nennt oder „Idee", ist nichts anderes als „Erinnerungsvorstellung" und deckt sich nicht ganz mit der Schillerschen „Idee". Hingegen fußt Home hierin auf dem englischen Skeptiker Hume[1]), der unter Idee ebenfalls Erinnerungsvorstellung versteht. Ihm sind „ideas, faint images [abgeblaßte Bilder der Impressionen] in thinking and reasoning." Seine „impressions" sind wiederum der „materiellen Idee" an die Seite zu stellen. Also auch hier der Unterschied zwischen „ursprünglicher" und „abgeleiteter" Vorstellung.

Der Terminus kommt ferner bei Schiller vor:

III. Idee als Begriffliches:

1. Idee im Sinne von Begriff:

Bloß die Unmöglichkeit, mit der höchsten Würdigkeit zum Glücke die Idee des Unglücks zu vereinbaren ... X, **26**, 24f.

Die Idee der Richtigkeit ... X, **54**, 29f.

... diese seine Natur ist ...: durch die Idee seiner Menschheit bestimmt worden. X, **72**, 25f.

Die Idee der Pflicht ... X, **100**, 9f.

... eine abstrakte Idee von allgemeiner Weltvollkommenheit. ibid. **101**, 1f.

Selten wird sich der weibliche Charakter zu der höchsten Idee sittlicher Reinheit erheben. ibid. **105**, 6f.

[1]) David Hume: Treat. I, sct. 1.

... weil die Idee einer großen Einsamkeit die Idee der Hilflosigkeit mit sich führt. X, 144, 25f.

Die Idee des Absoluten. X, 202, 1f.

Die Idee des Furchtbaren ... ibid. 205, 28.

Die Idee der Freiheit ... X, 225, 24f.

Die Idee des Ganzen ... X, 283, 28.

Die Idee des absoluten Seins ... X, 308, 29.

... so sehen wir sie [die Natur] in der Dichterwelt als Idee und als Gegenstand aufgehen. X, 445, 20.

Der Gegenstand [des sentimentalen Dichters] wird hier auf eine Idee bezogen. X, 456, 19f.

Die sentimentalische Dichtung unterscheidet sich dadurch von der naiven, daß sie den wirklichen Zustand ... auf Ideen bezieht. ibid. 483, 24f.

Der Idee nach geht die Veredlung immer ins Unendliche [denn die Vernunft bindet sich nicht an die Schranken der Sinnenwelt]. X, 507, 18f.

Die Idee des Übersinnlichen. X, 545, 31f.

... daß es wie in der Natur, so auf der Bühne, für eine Idee, eine Empfindung, auch nur einen Ausdruck, ein Kolorit gibt. B. I, 42.

Die Idee der Tragödie ... B. VI, 252.

2. Idee in spezieller Bedeutung als Vernunftbegriff:

Nichts ist geschickter, sie [die Sinnlichkeit] in ihre Schranken zurückzuweisen, als der Beistand übersinnlicher, sittlicher Ideen, an denen sich die unterdrückte Vernunft wie an geistigen Stützen aufrichtet. X, 28, 29f.

Die selbsterworbene Schönheit ... ist die Wirkung und der Ausdruck sittlicher Ideen. X, 58, 6f.

...moralisch d. i. durch Ideen erheben. X, 126, 1f.

Nun sind aber Ideen ... positiv nicht darzustellen, weil ihnen nichts in der Anschauung entsprechen kann. X, 157, 17f.

... indem die moralische [Gesellschaft] in der Idee sich bildet. X, 280, 20f.

Das moralische Wohlgefallen an der Natur wird durch eine Idee vermittelt. X, 426, 15f.

Da sich dieses Interesse für Natur auf eine Idee gründet, so kann es sich nur in Gemütern zeigen, welche für Ideen empfänglich sind, d. h. in moralischen. ibid. 427f., 34f.

Der elegische Dichter sucht die Natur ... in ihrer Übereinstimmung mit Ideen ... Der elegische Dichter sucht die Natur, aber als eine Idee und in einer Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat. X, 466, 2ff.

3. Idee im Sinne von Gattungsbegriff:

Sie [Naturgegenstände und Naturlaute] verschaffen uns den süßesten Genuß unsrer Menschheit als Idee, ob sie uns gleich in Rücksicht auf jeden bestimmten Zustand unsrer Menschheit notwendig demütigen müssen. X, 427, 30f.

Im selben Sinne, wie Schiller „Idee" als „Begriff" gebraucht, versteht auch Home unter Ideen die Vorstellung von abwesenden Dingen sowohl als die abstrakten Begriffe. Doch dürfte hier weniger an die Beeinflussung von seiten eines einzelnen Denkers gedacht werden, war es doch damals schon wie heute noch allgemein üblich, von „Idee der Menschheit", „Idee der Freiheit" usw. zu sprechen. Wir brauchen darin nichts Außergewöhnliches zu sehen. Vielmehr ist es ganz natürlich, „Idee" im Sinne von „Begriff" und umgekehrt zu verwerten, fallen sie doch beide unter die gleiche Kategorie der Bewußtseinsgebilde. Kants Definition der Idee lautet[1]): „Ideen sind in der allgemeinsten Bedeutung, nach einem gewissen (subjektiven oder objektiven) Prinzip auf einen Gegenstand bezogene Vorstellungen, insofern sie doch nie Erkenntnis desselben werden können." Also Idee wird auch von ihm als Begriff aufgefaßt. An anderer Stelle erklärt er noch deutlicher[2]): „Eine Idee ist nichts anderes als der Begriff von einer Vollkommenheit, die sich in der Erfahrung noch nicht vorfindet." — Direkt als „Vernunftbegriffe, deren Gegenstand gar nicht kann angetroffen

[1]) Kants Werke, Rosenkranz V, 353.
[2]) Ibid. VIII, 460.

werden in der Erfahrung", definiert er die Ideen in seiner Logik[1]); und da zeigt es sich denn, daß Schiller mit ihm vollkommen übereinstimmt, wenn er sagt:

Ideen sind positiv nicht darzustellen, weil ihnen nichts in der Anschauung entsprechen kann[2]). Vgl. X, 157, 17f.

In einigen Wendungen nimmt „Idee" bei unserm Dichter wieder eine andere Schattierung an:

IV. Idee im Sinne von Gedanke, zu welcher Gruppe wir alle folgenden Differenzierungen rechnen wollen:

1. Idee in der Bedeutung von Einfall:

Die Idee ist kühn, und eben darum gefällt sie mir ...
Unstreitig, die Idee ist groß!
Nein, die Idee ist groß und schön! Don Carlos IV, 3.

Die Unart des kleinen Felix, aus der Flasche zu trinken, ... gehört auch zu den glücklichsten Ideen des Plans. B. V, 10.

Die Idee, aus diesem Stoff ein Drama zu machen, gefällt mir nicht übel. B. VI, 42.

2. Idee als Gedanke überhaupt:

Indem es mit Ideen in Gemeinschaft kommt, verliert alles Wirkliche seinen Ernst, weil es klein wird. X, 325, 21f.

Die Welt der Ideen ... X, 366, 19.

Das Reich der Ideen ... X, 375, 8.

... erst unter der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee ... B. III, 202.

Zu einem fruchtbaren Umtausch der Ideen. B. III, 457.

... wie viele bedeutende, fruchtbare Ideen, die Organisation ästhetischer Werke betreffend. B. V, 272.

Es wird merkwürdig sein, wie mancher ... diese hohen Ideen seinen kleinlichen Begriffen akkommodieren wird. B. V, 456.

Wenn ich mir übrigens die Masse von Ideen und Gestalten denke, die Sie in den zu machenden Gedichten zu verarbeiten haben ... B. VI, 15.

---

[1]) S. 140.
[2]) Vgl. oben S. 45.

3. Idee im Sinne von Grundgedanke oder Leitmotiv:

> Was mich daran [am Faust] ängstigt ist, daß mir der Faust seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll. B. V, 207.

> Die Trockenheit, die Du an dieser Ballade [Kraniche] und auch am Polykrates bemerkst, mag von dem Gegenstand wohl kaum zu trennen sein, weil die Personen darinnen nur um der Idee willen da sind. B. V, 269.

> Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein, und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen. B. VI, 182.

4. Ideen verbinden sich zu einer Gedankenfolge:

> Von diesem Spiel der freien Ideenfolge, welches noch ganz materieller Art ist und aus bloßen Naturgesetzen sich erklärt ... X, 378, 12f.

> Die Stetigkeit in der Darstellung muß der Stetigkeit in der Idee entsprechen. X, 390, 4f.

„Idee" in all diesen Bedeutungen entspricht auch noch vollkommen den heutigen Anwendungen. Nun findet sich aber der Ausdruck bei Schiller noch in einer weiteren Bedeutung, in der er gleichsam das Gegenstück bildet zur „materiellen Idee", wenn er nämlich:

V. von ästhetischer Idee spricht:

> Die landschaftliche Natnr kann auch ... dadurch in den Kreis der Menschheit gezogen werden, daß man sie zu einem Ausdruck von Ideen macht ... Diejenige [Erweckung von Ideen nämlich], die nach Gesetzen der symbolisierenden Einbildungskraft erfolgt ... Der Dichter ... soll nicht der Einbildungskraft seines Lesers vorgreifen ... denn eben darin liegt das Anziehende solcher ästhetischen Ideen, daß wir in den Inhalt derselben wie in eine grundlose Tiefe blicken. X, 244f., 31ff.

Was Schiller hier in der „Rezension über Matthissons Gedichte" mit dem Terminus „ästhetische Idee" bezeichnet, läßt sich schlechterdings nicht durch einen

bestimmten Begriff wiedergeben, sondern bloß umschreiben. Eine solche Umschreibung hat Kant in seiner Kritik der ästhetischen Urteilskraft[1]) gegeben, und so scheint es mehr als gewiß, daß Schiller den Ausdruck von dorther übernommen hat. Aus Kants Definition wird der Begriff vollständig klar: „Die ästhetische Idee ist eine einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann.... Unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann." — Die Ideen, die ein Kunstwerk vermittels seiner Einwirkung auf die Empfindung in unserer Seele auslöst, die unsern Geist beschäftigen und uns gestatten, neben dem ausdrücklichen Gehalt, den der Künstler hineingelegt hat, noch den möglichen Gehalt, der bis ins Unendliche gehen darf, hineinzuversenken, sie sind es, die der Dichter „ästhetische Ideen" nennt. —

Im Rückblick auf die Einteilung der verschiedenen Bedeutungsarten, in denen der Terminus „Idee" bei Schiller erscheint, seien noch einige Stellen erwähnt, die sehr im Zweifel lassen, zu welcher Gruppe sie gehören:

Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.
Vgl. Goethe, J.-A. 30, 391, 19f.

Die Materie der Schönheit ist eine zur Darstellung gebrachte Idee. X, 47, 5f.

Der Geschmack ... wie er Anschauungen zu Ideen adelt. X, 75, 21f.

[1]) § 49.

Aber diese Charakterschönheit, die reifste Frucht seiner Humanität, ist bloß eine Idee ... die er bei aller Anstrengung nie ganz erreichen kann. X, 105, 21f.

Wenn bei den drei ersten Stellen der Ausdruck schwankt zwischen den Bedeutungen II, III 1. und IV 2, also zwischen Vorstellung, Begriff und Gedanke, so kann die dritte Stelle wohl am besten zu Gruppe III 2. gerechnet werden. Sagt aber Schiller an andrer Stelle: „Der Grieche bildet jeder Idee einen Leib an" — X, 69, 13 — so läßt sich „Idee" in dieser Wendung am ehesten noch zu IV 2 zählen. Gemeint ist damit, daß der Grieche „gegenständlich" denke, nicht in abstrakten Begriffen, sondern in Bildern. Öfters finden sich die Antithesen: Sinnenwelt und Ideenwelt, z. B. „Entweder sie [die Dichtkunst] muß sich in der Sinnenwelt, oder in der Ideenwelt aufhalten." X, 469, 22f. Unter Sinnenwelt versteht Schiller das Bedingte, die Welt der Erscheinungen, unter Ideenwelt das Unbedingte, das Reich der Gedanken. Er zeigt sich darin nicht nur als Anhänger Kants, denn längst vor seiner Bekanntschaft mit den Werken des Königsbergers war seine Aufmerksamkeit auf den Unterschied und den Zusammenhang alles Sinnlichen und Geistigen gerichtet, was seine beiden Dissertationen am besten beweisen. Doch hat er eine andere verwandte Antithese von Kant übernommen, die Gegenüberstellung von Normalidee und Vernunftidee[1]: „Die Normalidee geht auf die physischen Zwecke des Menschen, sie ist die Idee der Richtigkeit. Die Vernunftidee ist durch den Ausdruck des Sittlichen bestimmt." X, 54, 29f.

Das Vermögen, Ideen hervorzubringen, ist nach Schiller[2] die Vernunft. Und so dürfen wir denn daraus

[1] Aus Kants Krit. d. Urt. § 17.
[2] Vgl. X, 221, 26f.

— trotzdem er sich über diesen Punkt nie näher ausgelassen hat — wohl schließen, daß er, als treuer Anhänger Kants und als Vertreter des Platonischen Idealismus, zu der Theorie der „eingeborenen Ideen" (ideae innatae) in freundschaftlichem Verhältnis gestanden hat.

Sprachverwandt mit „Idee" ist **„Ideal"** und Ideal heißt eigentlich nichts anderes als „geformte Idee". Seitdem der Terminus aus der italienischen Kunstsprache zu uns herübergekommen ist[1]), hat er mehrere Veränderungen erlitten, die seinen Gebrauch und Sinn nicht wenig unsicher machen. In der neuesten Bedeutung umfaßt er „alles, was sich die Phantasie selbst erschafft, alle Bilder, welche die Seele nicht durch die Sinne erhält, und diesen Bildern nicht in allem ähnlich sind. So gebrauchen ihn die Ästhetiker, welche das Ideale der Wirklichkeit entgegensetzen"[2]).

Die eigentlichen Kunstideale, die eine Stufe höher stehen, sind diejenigen, welche die Kunst nach ihren bestimmten Zwecken der Einbildungskraft vorführt. „Diese müssen auf der einen Seite von der Wirklichkeit abweichen, weil sie einem Kunstzwecke untergeordnet sind, auf der andern müssen sie Kunstwahrheit haben"[3]).

Daß die Künstler das Schöne nicht bloß der Natur nachzeichnen können, das kennzeichnet schon der Ausdruck „Ideal", denn der führt auf ein Bild, das allein in der Idee sein Bestehen hat, wovon also das Original in der Natur nicht vorhanden ist. „Der Keim des Idealismus", sagt Heinrich von Stein[4]), „ist überall da,

[1]) Das Wort „Ideal" soll sich zum ersten Mal bei dem Jesuiten Lana (gest. 1687) finden, wie Guhrauer nachgewiesen. Vgl. H. v. Stein: Entstehg. d. n. Ästhet., S. 372f.

[2]) Vgl. Joh. Aug. Eberhard: Handbuch d. Ästhet. I, 320.

[3]) Vgl. ibid.

[4]) Entstehg. d. n. Ästhet., S. 374.

wo von der Form und nicht vom Stoff, vom Subjekt und nicht vom Objekt, von künstlerischer Eigenart und nicht von der Nachahmung der Natur die Rede ist. Der volle Trieb aber des Idealismus erscheint da, wo von dem Außerordentlichen der Menschenseele als dem Ursprung der Kunst die Rede ist, wo man etwas Übermenschliches im Menschen annimmt und diesem das Mehr als Natürliche der Kunst entsprechen läßt." Winckelmann ist der erste Deutsche, der bestimmend auf den Idealbegriff gewirkt hat, zwar nicht durch Definitionen, sondern durch die Art und Weise, wie er Kunstwerke betrachtete. Er zuerst hat der Verzweiflung der Kunst, sich aus der Unnatürlichkeit heraus einen Weg zu bahnen, halt geboten und sie veranlaßt, statt vorwärts rückwärts zu schauen. „Da stand vor ihr statt der Unnatürlichkeit die Übernatürlichkeit, das klassische Ideal, die Vollendung der Kunst in der griechischen Plastik"[1]).

In den antiken Kunstwerken fand Winckelmann ein Ideal ausgesprochen, das er in sich selbst trug, ein seelisches Ideal, das er als „edle Einfalt und stille Größe" bezeichnet. Die Seele ist groß und edel, wenn sie sich im Stande der Ruhe befindet; sie wird mit der Tiefe des Meeres verglichen, die „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten." Ebendieses Ideal soll die Kunst zum Ausdruck bringen. „Mit der Aufstellung eines aus der inneren Erfahrung entnommenen Gemütsideals als höchsten ästhetischen Prinzips setzt sich Winckelmann in Gegensatz zu den Naturalisten, die dem äußeren, vom Menschen unabhängig bestehenden Zusammenhang der Natur die Regeln für das künstlerische Schaffen entnehmen. Seine Bestimmung des Idealen ist eine Leistung wirklicher Ästhetik, aus der Emp-

[1]) Vgl. Hieron. Lorm: Natur u. Geist usw., S. 118.

findung eines seelisch Höchsten heraus, die er in sich selber hegte"[1]).

Das Wort „Ideal" begegnet uns bei Winckelmann in verschiedener Bedeutung. Häufig wird es wie bei Leibniz im Sinne von „imaginär", „gedanklich" gebraucht. An andern Stellen deckt es sich mit dem des Holländers ten Kate aus den Lehren des französischen Klassizismus gebildeten und von da in die deutsche Ästhetik übergegangenen Begriff des „beau idéal." Dadurch wird das Ideale als Ergebnis der verständigen Auswahl und Anordnung erklärt und nimmt allmählich den Charakter eines formalen Kanons an. In diesem Sinne ist das Wort aufzufassen, wenn Winckelmann mehr tadelnd als lobend sagt: Die Regeln waren ideal geworden. In einer weiteren Bedeutung erscheint das Wort besonders in der Verbindung „hohe und ideale Schönheit" und bezeichnet damit das mehr als Natürliche, eine Schönheit von absolutem Wert. Diese Bedeutung ist seit Winckelmann die vorherrschende im allgemeinen Sprachgebrauch geworden. Die Bestimmung des Ideals in diesem Sinne knüpft an seine Anschauung der Antike an. Die Beschäftigung mit Platon hat ihm die Aneignung der Antike erleichtert. Bei Winckelmann kommt, wie bei den Deutschen überhaupt, der ästhetische Grundzug der Platonischen Lehre, die Annahme einer weit ins Metaphysische hineinreichenden Bedeutung der unmittelbaren Anschauung, zu seinem Rechte[2]). Winckelmanns Geschichte der Kunst förderte die Entwicklung der deutschen Poesie in hohem Grade; seine Beschreibungen des Apollo von Belvedere und des Herakles-Torso sind wahre Dichtungen[3]). Lessing

[1]) Vgl. H. v. Stein: Vorlesg. üb. Ästhet., S. 116.
[2]) Vgl. ibid. S. 118.
[3]) Schillers „Brief eines reisenden Dänen" erinnert ganz an

und Herder, beide von ihm beeinflußt, verstanden den Begriff des Ideals wie er, bildeten ihn aber nicht weiter fort. Dies geschah vielmehr erst durch Goethe und Schiller. Vor allem Schiller war es, der dem Idealbegriff den dauernd gültigen Ausdruck verliehen hat in seinem tiefsinnigen Gedicht[1]):

Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten;
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern die Gestalt,
Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch,
Fliehet aus dem engen, dumpfen Leben
In des Ideales Reich! —

Also in das Reich der Schatten, der ästhetischen Freiheit, der reinen Formen, wo der Geist frei walten darf, entkleidet von der Schwere des Leibes! Als wesenlose Gestalt wandelt hier das Ideal, das Urbild jedes Daseins, in der Vollendung Strahlen. Zu ihm sich erheben zu können von der Wirklichkeit, das macht den Menschen, der vielfach unter ihren Einflüssen leidet, erhaben über Angst und Not, Schmerz und Leid. Aus der „Sinne Schranken" sich flüchten in die „Freiheit der Gedanken", das heißt hier emporsteigen in das Reich des Ideals. Und wenn er auch jenes Reich der „reinen Formen" in das Gebiet der Phantasie verlegt, so gesteht er ihm doch eine alles Irdische überwältigende Kraft zu und sieht in der Erhebung zu ihm eine Art „ästhetischer Erlösung".

Die Bedeutungsschattierung, die der Terminus „Ideal" bei unserm Dichter erfährt, ist folgende:

Winckelmannsche Anschauung. Vgl. Marbacher, Schillerbuch 1905, S. 42ff., Walzel, Schiller und die bildende Kunst.

[1]) Das Ideal u. d. Leben, S.-A. I, **192**, 21ff.

I. Ideal im Sinne einer wirkenden Kraft:

In der schönen Seele wirkt das Ideal als Natur, also gleichförmig und kann mithin auch in einem Zustand der Ruhe sich zeigen. X, 460, 15 f.

Es ist dies die einzige Stelle, die ich bei Schiller gefunden habe, in der das Ideal als „wirkende Kraft" vorgestellt wird; während Lessing z. B. die Wendung „vermöge des Ideals" gelegentlich braucht.

Die nächste Bedeutung, die Schiller seinem Idealbegriff verleiht, ist:

II. Ideal als Phantasiegebilde:

So geschieht es denn nicht selten, daß er [der Idealist] über dem unbegrenzten Ideale den begrenzten Fall der Anwendung übersieht. X, 515, 31 f.

Er tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes, tätiges Leben. B. V, 22.

Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunkne Herz geschwellt,
Er ist dahin der süße Glaube
An Wesen, die mein Traum gebar,
Der rauhen Wirklichkeit zum Raube,
Was einst so schön, so göttlich war.
S.-A. I, 161, 11 f. (Die Ideale.)

Unsre Seele, Angelica, erschafft sich zuweilen große, bezaubernde Bilder, Bilder aus schönern Welten, in edlern Formen gegossen. In fern nachahmenden Zügen erreicht sie zuweilen die spielende Natur, und es gelingt ihr, das überraschte Herz mit dem erfüllten Ideale zu täuschen.
Menschenfeind, 8. Szene.

Diese Stelle scheint mir besonders wichtig zu sein, da in ihr der Begriff des Ideals nach Schillers Auffassung ganz zur Geltung kommt. Hier ist es auch, wo er das Ideal als „Lichtgestalt des Gehirns" bezeichnet und damit gleichsam eine Erläuterung gibt zu jener Strophe aus „Ideal und Leben", in der er das Ideal mit „Gestalt" vergleicht. Wem der Begriff einer „wesenlosen Gestalt" noch irgendwie unmöglich geschienen hat, der

wird ihn doch nun verstehen können, wenn Schiller ihn einer „Lichtgestalt" vergleicht.

Eine andere Bedeutung, die der Idealbegriff Schillers aufweist, ist:

III. Ideal im Sinne von Musterbild, Typus:

Diejenige Tragödie würde also die vollkommenste sein, in welcher das erregte Mitleid weniger Wirkung des Stoffs, als der am besten benutzten tragischen Form ist. Diese mag für das Ideal der Tragödie gelten. X, 40, 8f.

... so muß sie [die Kunst] Ideale haben, die ihr unaufhörlich das Bild des höchsten Schönen vorhalten ... Ideale besitzt sie zum Teil schon in den unsterblichen Mustern, die der griechische und der ihm verwandte moderne Genius einiger Neueren gebar. B. III, 338.

So ist z. B. Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen, engherzigen Klugheit. B. V, 168.

Nicht immer hat unser Dichter das Ideal als etwas so anschaulich Gestaltetes dargestellt, wie wir in dem obenerwähnten Gedicht sowie in Gruppe II und III gesehen haben. In der Regel verwertet auch er den Terminus „Ideal" im Sinne einer Idee, die aber einem begrifflichen Konkretum gleichkommt, gepriesen und der Wirklichkeit entgegengehalten wird. Wir betrachten deshalb in einer nächsten Gruppe:

IV. Ideal als Vollkommenheitsbegriff:

Da erblasse vor der Wahrheit Strahle
Eure Tugend, vor dem Ideale
Fliehe mutlos die beschämte Tat.
S.-A. I, 194, 94f. (D. Ideal u. d. Leben.)

Aus dem Leben heraus sind der Wege zwei dir geöffnet,
Zum Ideale führt einer, der andre zum Tod.
S.-A. I, 261, 1f. (Ausg. aus d. Leben. sc. Idealische Freiheit.)

Wofür das Ideal einer unerreichten Vollkommenheit?
Räuber IV, 5.

Dort lacht ihm ein blühendes Ideal. Fiesco II, 2.

Wie wenig reicht sie empor zu jenem Ideale.
Don Carl. II, 15.

Das Jahrhundert ist meinem Ideal nicht reif.
ibid. III, 10.

Ich möchte gerne ein recht romantisches Ideal von einer liebenswürdigen Schönheit schildern [im Geisterseher].
B. II, 214.

Setze noch hinzu, daß ich mir ... ein gewisses Ideal daraus bilde, wodurch mein jetziges korrigiert und vollends gerundet wird ... B. II, 248.

Daß ich meinem Ideale von schriftstellerischen Pflichten nicht diejenigen engen Grenzen setzte, in welche ich selbst eingeschlossen war ... Unreif und tief unter dem Ideale, das in mir lebendig war, sah ich jetzt alles, was ich zur Welt brachte ... Was hätte ich nicht um zwei oder drei stille Jahre gegeben, die ich ... der Zeitigung meiner Ideale hätte widmen können. B. III, 178f.

Wieviel anders ist's, die Ideale von beiden [Wahrheit und Tugend] in einem schönen Leben zu realisieren. B. III, 183.

Gottgleichheit ist die Bestimmung des Menschen. Unendlich zwar ist dies sein Ideal. I, 74, 29f.

Es kann ein moralisches Ideal geben, weil es sich auf einen Begriff gründet. Ein ästhetisches Ideal ist nur für die adhärente, nicht für die freie Schönheit möglich.
X, 54, 27f.

Diese [die Griechen] gingen immer auf das Ideal, verwarfen jeden gemeinen Zug und wählten auch keinen gemeinen Stoff. X, 208, 2f.

Daher nur in diesen beiden [im tierischen Körper und im menschlichen Herz] ein Ideal aufgestellt werden kann.
X, 241, 21f

Nur indem sie sich von der Wirklichkeit losreißt, erhebt sich die bildende Kraft zum Ideale. X, 378, 29f.

... Die hohe Notwendigkeit des Ideals mit der Notdurft des Individuums verwechselt ... ibid. 379, 7f.

So gefährlich kann es für die Moralität des Charakters ausschlagen, wenn zwischen den sinnlichen und sittlichen Trieben, die doch nur im Ideale und nie in der Wirklichkeit vollkommen einig sein können ... X, 413, 11f.

Zugleich sind sie [Naturgegenstände und Naturlaute] Darstellungen unsrer höchsten Vollendung im Ideale. X, 427, 9f.

Das Kind ist uns daher eine Vergegenwärtigung des Ideals, nicht zwar des erfüllten, aber des aufgegebenen. ibid. **429**, 4f.

... daß hingegen hier in dem Zustande der Kultur ... die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal, oder ... die Darstellung des Ideals den Dichter machen muß. ibid. **451**, 34f.

Entspringt die Rührung aus dem, der Wirklichkeit gegenüberstehenden Ideale, so verliert sich in der Erhabenheit des letzteren jedes einengende Gefühl. ibid. **458**, 30f.

Setzt der Dichter die Natur der Kunst, das Ideal der Wirklichkeit entgegen ... so nenne ich ihn elegisch. ibid. **464**, 26f.

...so darf bei der Elegie die Trauer nur aus einer durch das Ideal erweckten Begeisterung fließen. ibid. **465**, 4f.

Sie [die sentimentalische Dichtung] hat es daher immer mit zwei streitenden Objekten zu tun, mit dem Ideale und mit der Erfahrung ... Entweder ist es der Widerspruch des wirklichen Zustandes mit dem Ideal ... ibid. **483**, 26f.

Deswegen bleibt aber diese [die Hirtenidylle] immer eine... Fiktion, und die Dichtungskraft hat in Darstellung derselben wirklich für das Ideal gearbeitet. ibid. **485**, 30f.

Der Begriff dieser Idylle ist ... das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewendet. ibid. **490**, 3f.

... Das Ideal der Erholung ist die Wiederherstellung unsres Naturganzen nach einseitigen Spannungen. X, **505**, 4f.

Das Ideal schöner Menschlichkeit ... ibid. **509**, 31.

Das Ideal des höchsten Guts ... ibid. **516**, 27.

Daß das Ideal menschlicher Natur unter beide [Realisten und Idealisten] verteilt von keinem aber völlig erreicht ist. ibid. **520**, 11f.

Im Anschlusse an diese Bedeutung des Terminus „Ideal" möchte ich noch eine weitere Gruppe unterscheiden, um zu beweisen, wie Schiller seine Begriffe vom Idealen gewöhnlich erzielt durch Verbindung zweier Antithesen[1]):

[1]) Vgl. Einleitung S. 11.

V. Ideal als Synthesis von Gegensätzen:

Das Ideal seines [des tragischen Dichters] Helden liegt in gleicher Entfernung zwischen dem ganz Verwerflichen und dem Vollkommenen. X, 38, 30f.

Nach diesem Ideal menschlicher Schönheit [der Vereinigung von Anmut und Würde] sind die Antiken gebildet. X, 117, 16f.

Das höchste Ideal, wonach wir ringen, ist, mit der physischen Welt ... in gutem Vernehmen zu bleiben, ohne darum genötigt zu sein, mit der moralischen zu brechen. X, 227, 20f.

... er aber [der Künstler] strebe, aus dem Bunde des Möglichen mit dem Notwendigen das Ideal zu erzeugen. X, 301, 5f.

Wenn der Wille das Gesetz der Notwendigkeit frei befolgt und bei allem Wechsel der Phantasie die Vernunft ihre Regel behauptet, geht das Göttliche oder das Ideal hervor. X, 427, 20f.

Die Natur macht ihn [den Menschen] mit sich eins, die Kunst trennt und entzweit ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück. X, 452, 19f.

Dies würde durch das erfüllte Ideal geschehen, in welchem die Kunst der Natur wieder begegnet ... Das Ideal, in welchem die vollendete Kunst zur Natur zurückkehrt. X, 491, 30f.

Nochmals betone ich: den Idealbegriff in solcher Weise aus Antithesen hervorgehen zu lassen, ist eine Eigenart Schillers, die seinem inneren Bedürfnis und rastlosen Streben nach harmonischer Vollendung, nach Totalität entspringt.

Schauen wir aber zurück auf Gruppe II, III und IV, so finden wir da, wie Schiller überall den Spuren seiner Vorgänger folgt. Welchen Einfluß Winckelmanns Auffassung des Idealbegriffs auf die klassische Ästhetik gewonnen hat, ist am Eingang der Betrachtung dieses Terminus genügend beleuchtet worden. Wenn Winckelmann zur Bestimmung des hohen Begriffs beigetragen hat nur durch die Art und Weise, wie er Kunstwerke

betrachtete, indem er in ihnen das Ideelle suchte, das aber bei ihm in Anschauung übergegangen war, so hat uns Sulzer die fehlende Definition dazu gegeben. Er faßt das Ideal nicht mehr als etwas abstrakt Begriffliches, sondern direkt als Anschauung. Bei ihm entsteht das Ideal nicht mehr durch Auswahl, sondern es ist als Vorbild gegeben und bestimmt die Auswahl. „Durch das Wort Ideal", sagt er[1]), „drückt man überhaupt jedes Urbild eines Gegenstandes der Kunst aus, welches die Phantasie des Künstlers in einiger Ähnlichkeit mit Gegenständen, die in der Natur vorhanden sind, gebildet hat, und wonach er arbeitet. — Aber nur Menschen von großem Genie sind vermögend, ideale Formen zu bilden, die an Fürtrefflichkeit die in der Natur vorhandenen übertreffen ... Das höchste Verdienst erreicht der Künstler nur vermittels der Schöpfungskraft, wodurch er das höhere Ideal hervorbringt. Überhaupt dient das Ideal, um abgezogene Begriffe in ihrer höchsten Richtigkeit sinnlich zu bilden."

In dieser Betonung der Anschaulichkeit des Idealbegriffs macht sich bei Sulzer wie bei Winckelmann das Platonische Element sichtlich geltend. Was uns ein Ideal ist, „war dem Plato[2]) eine Idee des göttlichen Verstandes, ein einzelner Gegenstand in der reinen Anschauung desselben, das Vollkommenste einer jeden Art möglicher Wesen und der Urgrund aller Nachbilder in der Erscheinung." — Jedoch bei Winckelmann und Sulzer ist ausschließlich von den Idealen der Kunst die Rede, von der Auffassung des Idealbegriffs im allgemeinen hören wir in ihren kunsttheoretischen Werken selbstverständlich nichts. Anders bei Schiller. Mehr Dichter als Theoretiker, braucht er seinen Idealbegriff

[1]) Sulzer, Theorie I, 743f.
[2]) Vgl. Kant: Krit. d. r. Vern. Reclam S. 452.

nicht auf ein spezielles Gebiet zu beschränken, er kann ihn anwenden auf Kunst und Leben. Spricht er von den Idealen der Kunst, so nähert sich der Ausdruck dem Sinne von „Musterbildern". Spricht er von den Idealen des Lebens, so gewinnt sein Terminus die Bedeutung von „Vollkommenheitsbegriff". Immer aber ist eine Anschauung damit verbunden, selbst da, wo er Ideal als Begriffliches faßt. Dieselbe Erscheinung treffen wir schon bei Kant[1]). Ihm nach besitzt das Ideal zwar nicht „objektive Realität" d. h. Existenz, wohl aber ist es „eine Idee nicht bloß in concreto, sondern in individuo, d. h. ein einzelnes durch die Idee allein bestimmbares oder gar bestimmtes Ding." — Also auch hier ist das Ideal nicht ein abstrakter unfaßbarer, sondern ein gegenständlicher Begriff. In der Kritik der Urteilskraft[2]) formuliert er seine Definition dahin: „Ideal bedeutet die Vorstellung eines einzelnen, als einer Idee adäquaten Wesens." — Platons Ideale im Sinne von „Musterbildern" will Kant[3]) nicht als Hirngespinste aufgefaßt wissen, sondern als Vollkommenheitsbegriffe, die der Vernunft das Richtmaß abgeben, um danach die Grade und Mängel des Unvollständigen zu schätzen. Alle diese Einflüsse mögen mehr oder weniger bestimmend auf Schiller eingewirkt haben.

Gelegentlich trifft man bei unserm Dichter auf Stellen[4]), in denen er die „Wirklichkeit als Mangel dem Ideale als der höchsten Realität" gegenübergestellt wissen will. In der Satire sei das der Fall. Wie können wir uns nun aber das Ideal als „höchste Realität" vorstellen, nachdem uns doch Schiller soundso oft ver-

[1]) Vgl. Kant: ibid.
[2]) I, § 17.
[3]) Vgl. Krit. d. r. Vern. S. 453. Reclam.
[4]) X, 458, 7f.

sichert, daß das Ideal im Gegensatz zur Wirklichkeit stehe? Mendelssohn gibt uns einen Anhaltspunkt dazu[1]). „Das erste von dessen Wirklichkeit ich überführt bin," sagte er, „sind meine Gedanken und Vorstellungen[2]). Ich schreibe ihnen eine ideale Wirklichkeit zu, insoweit sie meinem Innern beiwohnen und als Abänderung meines Denkvermögens von mir wahrgenommen werden." — Schiller gelangt nicht nur vom Standpunkte des Satirikers dazu, das Ideal als „höchste Realität" darzustellen, sondern er persönlich als Idealist faßt nicht die Dinge, wie sie uns erscheinen, als Wirklichkeit auf, vielmehr die Dinge, wie sie an sich sind, für uns nicht erkennbar, nur in der Idee, im Ideale existieren. In diesem Sinne kann denn auch Schelling[3]) das Ideale „als das wahre Reale" bestimmen.

In der Abhandlung über „Naive und sentimentalische Dichtung" erörtert Schiller den Gegensatz von individuell und ideal. So zwar, daß er den Alten mehr Individualität, den Modernen mehr Idealität zuschreibt. Gelegentlich stellt er da auch die Frage auf, inwiefern bei einem Kunstwerke beides, Individualität und Idealität, vereinigt werden könne. In Hinsicht der bildenden Kunst sei dies von der Antike wirklich geleistet worden, indem hier das Individuum ideal sei und das Ideal in einem Individuum erscheine[4]). In der Poesie aber sei dieser Gipfel noch nicht erreicht, denn hier fehle noch sehr viel, bis Form und Inhalt gleich vollkommen seien. Demnach wäre der Gegensatz von individuell und ideal dem von Form und Gehalt an die Seite zu stellen. Einen Gegenstand „individualisieren"

---

1) Morgenst. I, 1.
2) Das erinnert an Descartes: cogito, ergo sum.
3) Vgl. Vorlesg. üb. d. Meth. d. akad. Stud., 3, S. 12.
4) Vgl. X, 455, 13f. Anmerkg.

heißt nach Schiller: ihn in seinen Grenzen darstellen; einen Gegenstand „idealisieren" heißt: von ihm alle Grenzen entfernen. Die Poesie, die immer einen unendlichen Gehalt haben muß, kann ein Unendliches sein der Form nach, wenn sie ihren Gegenstand individualisiert, sie kann ein Unendliches sein der Materie nach, wenn sie ihren Gegenstand idealisiert. Darum stellt Schiller der Dichtkunst zur Aufgabe: das Ideale zu individualisieren und das Individuelle zu idealisieren[1]). Im selben Sinne rühmt er auch von Wilh. Meister[2]): „Der Charakter ist individual, aber nur den Schranken und nicht dem Gehalt nach, und er ist ideal, aber nur dem Vermögen nach." — Der Ausdruck „ideal" gewinnt also bei Schiller die Bedeutung von „unbegrenzt", „unendlich".

Als Adjektiv zu dem Terminus „Ideal" bevorzugt unser Dichter den Ausdruck **„idealisch"**, eine Form, die im 18. Jahrhundert allgemein gebräuchlich war, und deren deutsche Endung den fremdsprachlichen Ursprung verhüllen sollte[3]). Idealisch wird von Schiller in mannigfacher Bedeutung verwendet, manchmal so unbestimmt und schwankend, daß es schwer ist, dem Sinn gerecht zu werden. Folgende Einteilung mag uns zur Übersicht dienen.

1. Idealisch im Sinne von vollkommen:

> Aber dessen ungeachtet ist es doch nichts mehr, als eine schöne Verirrung des Verstandes ... das den einen Teil des Menschen allzu enthusiastisch herabwürdigt und uns in den Rang idealischer Wesen erheben will, ohne uns zugleich unsrer Menschlichkeit zu entladen. I, 142, 29f.

> Aus dem göttlichen Teil unsres Wesens, aus dem ewig reinen Äther idealischer Menschheit strömt der lautere Quell der Schönheit herab ... B. III, 338.

[1]) Ibid. 33f.
[2]) B. V, 120.
[3]) Vgl. dazu unten S. 170.

Idealisch in dieser Auffassung stimmt mit dem überein, was wir beim Idealbegriff unter Gruppe IV zusammengefaßt haben (vid. oben S. 56f).

Eine andere Stelle aus dem Briefwechsel mit dem Herzog v. Augustenburg darf vielleicht auch hierher gerechnet werden, obschon die Bezeichnung mehr in den Begriff „schön" und „hoch" übergeht:

Daß ich das reine idealische Verhältnis, worein Sie zu mir getreten sind ... B. III, 182.

2. Idealisch in der Bedeutung ästhetisch:

Die idealische Freiheit. S.-A. I, 261.

Der idealische Schein veredelt eine gemeine Wirklichkeit. X, 374, 16f.

3. Idealisch gewinnt die Bedeutung von poetisiert, dichterisch dargestellt sein:

... Die Gemütsbeschaffenheit des Dichters (sei es in seiner eigenen Person, sei es idealischer) nachahmend vor Augen stellen. X, 35, 24f.

Unser Wohlgefallen an idealischen Charakteren verliert nichts durch die Erinnerung, daß sie poetische Fiktionen sind. X, 173, 33f.

So ist mir die Messiade als ein Schatz elegischer Gefühle und idealischer Schilderungen teuer. X, 475, 4f.

Idealisch in diesem Sinne kommt der nächsten Bedeutung fast gleich:

4. Idealisch als imaginär, begrifflich:

Selbst gewisse idealische Gegenstände, wie z. B. die Zeit ... X, 142, 25.

Alle vergleichende Größenschätzung, sie mag nun idealisch oder körperlich ... sein ... X, 191, 24f.

Jeder individuelle Mensch ... trägt der Anlage nach ... einen reinen idealischen Menschen in sich. X, 282, 3f.

Der Inhalt der dichterischen Klage kann niemals ein äußerer, jederzeit nur ein innerer idealischer Gegenstand sein, selbst wenn sie einen Verlust in der Wirklichkeit betrauert, muß sie ihn erst zu einem idealischen umschaffen. X, 466, 25f.

Die Bedeutungen der Belege 3 und 4 spielen ineinander über und lassen sich kaum auseinanderhalten. Dasselbe wird auch bei den folgenden zweien der Fall sein.

5. Idealisch im Sinne von typisch:

> Es ist mir aufgefallen, daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen sind. B. V, 168.

6. Idealisch in der Bedeutung von unbegrenzt:

> So viel ist mir ... jetzt schon klar, daß jede Individualität in dem Grade idealisch ist, als sie innerhalb ihres Kreises ein unendliches Vermögen einschließt, und dem Gehalt nach alles zu leisten vermag, was der Gattung möglich ist. B. IV, 376f.

Idealisch ist hier im selben Sinne gebraucht wie ideal[1]). In einzelnen Fällen kommt

7. Idealisch der Bedeutung von moralisch gleich:

> Es ist also keine materiale und bloß einen einzelnen Fall betreffende, sondern eine idealische und über alle möglichen Fälle sich erstreckende Sicherheit, deren wir uns bei Vorstellung des Erhabenen bewußt werden. X, 140, 16f.

In gleichem Sinne verwertet Schiller auch die Form „idealistisch" statt „moralisch" in folgender Stelle:

> Dies [daß die Kultur den Menschen in Freiheit setzt] ist auf zweierlei Weise möglich. Entweder realistisch, wenn der Mensch der Gewalt Gewalt entgegensetzt, wenn er als Natur die Natur beherrscht; oder idealistisch, wenn er aus der Natur heraustritt und so, in Rücksicht auf sich, den Begriff der Gewalt vernichtet. X, 215, 16f.

Der Dichter verwertet hier die Termini realistisch und idealistisch statt physisch und moralisch an Hand der Erörterungen über den Begriff des Realisten und Idealisten in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung". — Wir können aber noch eine Bedeutung erwähnen, in welcher Schillers Begriff des Idealischen vorkommt:

[1]) Vgl. oben S. 63.

8. Idealisch im Sinne des „beau idéal“:

> Der Künstler und dann vorzüglich der Dichter behandelt niemals das Wirkliche, sondern immer nur das Idealische, oder das kunstmäßig Ausgewählte aus einem wirklichen Gegenstand ... B. II, 187.

Dieser Begriff des rationalistischen Ideals oder des Idealen durch Auswahl entstammt dem französischen Klassizismus und ist, wie schon erwähnt[1]), durch den Holländer ten Kate zurechtgelegt, auf Winckelmann übergegangen, der ihn dann wiederum der deutschen Ästhetik einverleibt hat. Während der Begriff aber von Winckelmann mehr in tadelndem Sinne verwendet und von Sulzer ganz außer acht gelassen wurde, scheint er hier in der Schillerschen Stelle wieder eine gewisse Berechtigung zu erlangen. Jedoch tritt er bei Schiller nur vereinzelt auf.

Der reife Schiller forderte von den Künstlern die Darstellung eines ganz anderen Ideals als jenes armseligen, durch die Auswahl bestimmten. Er, dem das Ideal ein persönliches, tief inneres Erlebnis war, durfte von den Dichtern verlangen, nicht nur: stellt das Edle, Ideale dar, sondern auch: bringt als Dichter ein in euch errungenes Ideal zum Ausdruck[2]). Den letzten sichern Maßstab aller Vollendung der Formen bildet die innere Vollendung des betrachtenden und schaffenden Geistes.

---

[1]) Vgl. oben S. 53.

[2]) Vgl. Rezension über Bürgers Gedichte.

II.

Form, Stoff, Spiel, Erscheinung, Schein.

Dem Begriffe des Ideals schließt sich in natürlicher Gedankenfolge der Begriff der **Form** an. „Form" — eines der vieldeutigsten Worte, das gerne Anlaß zu Mißverständnissen gibt. Unser heutiger Formbegriff ist etwas Passives; „Form" wird als bloßes Produkt oder höchstens als Vorbild gedacht, während sie früher, vor allem im Mittelalter einen höhern Wert besaß. Damals galt sie als etwas Aktives, als Gestaltendes, Innerliches.

Schillers „Form" bietet uns große Schwierigkeiten, da wir bei seiner Terminologie durchaus nicht an dasjenige denken dürfen, was wir heute mit „Form" bezeichnen. Bei dem Schillerschen Formbegriff müssen wir stets bedenken, daß der Dichter die gegenständliche Welt als ein Phänomen des Geistes aufgefaßt hat[1]). Nun nennt er von diesem Phänomen das, was direkt als Sinnesqualität den äußeren Eindrücken entspricht: sinnliches Material; dasjenige hingegen, was nach den Gesetzen unsres Geistes zu diesem sinnlichen Material hinzukommt, und die Art, wie das sinnliche Material verbunden wird, nennt er „Form". Also alles, was an einer Anschauung nicht Materie ist, d. h. sinnliches Material, entstanden durch äußere Reize, ist für Schiller „Form". — „Form" heißt bei ihm in der Regel: innere Gestaltung oder Beschaffenheit der Wesen und der

[1]) Vgl. R. Sommer: Grundzüge, S. 379.

Gegenstände. „Form" ist in seinem Sinne die „Art der Verbindung", und das Vermögen dieser Verbindung ist die Vernunft. Schillers „Form" ist also etwas Abstraktes, denn wir nehmen sie nur vermöge eines geistigen Aktes, nämlich durch Betrachtung oder Reflexion wahr. Während Stoff und Materie nur die Sinne affizieren, kann alles, was Form ist, nur der Vernunft gefallen[1]).

Wenn Schiller unter Form etwas Inneres, der Sache selbst Angehörendes, unter Umständen sogar etwas rein Geistiges versteht, so weist dieser Begriff auf tiefe philosophische Spekulationen zurück, zuletzt auf Platon, von dem der Begriff ausgebildet worden ist; spätere Denker wie z. B. Shaftesbury haben sich den Begriff immer wieder mit dem Hinweis auf Platon angeeignet[2]).

Mit alledem ist nicht gesagt, daß sich Schillers „Formbegriff" in gar keiner Weise unsrer heutigen Auffassung nähert. Im Gegenteil, es sollen auch Beispiele gegeben werden, die uns eine Gleichsetzung der „Form" mit der heute noch allgemein üblichen Bedeutung beweisen. Ja diese Belege sind es gerade, die den Anfang unsrer terminologischen Einteilung bilden sollen, denn es ist immer besser, vom Bekannten zum Unbekannten, vom Konkreten zum Abstrakten, vom Leichteren zum Schwierigeren emporsteigen als umgekehrt.

Es ergibt sich uns dabei etwa folgende Gruppierung:

I. Form im Sinne von Gefäß, worin oder wonach ein Werk gefertigt wird:

Fest gemauert in der Erden
Steht die Form aus Lehm gebrannt.

In die Erd' ist's aufgenommen,
Glücklich ist die Form gefüllt.

Wenn die Form zersprang?
S.-A. I, 45 f., 1 ff. (D. Lied v. d. Glocke.)

[1]) Vgl. Schiller X, 178, 16 f.
[2]) Vgl. H. v. Stein: Goethe u. Schiller, S. 78.

Adelung nennt Form in dieser Bedeutung „ dasjenige, worin ein künstlicher Körper seine Gestalt erhält. In diesem Sinne sind die Formen bei vielen Künstlern hohle Modelle, runde und halbrunde Figuren darein zu gießen."

Wir unterscheiden bei Schiller

II. Form als sichtbare Beschaffenheit der Dinge:

1. Form als Umriß einer Gestalt:

Der braunen Locken dunkle Ringe seh ich
Des weißen Halses edle Form beschatten.
B. v. Messina III, 3.

2. Form in der Bedeutung von Bildung, Gebilde:

Jede Bildung oder Form besteht in der Begrenzung und ist also gewissermaßen eine Einschränkung, die entweder durch eine Regel oder durch den Zufall entstand. X, 56, 30f.

Eine Form erscheint dann frei, wenn sie sich selbst erklärt und den reflektierenden Verstand nicht zu Aufsuchung eines Grundes außer ihr nötigt. X, 61, 24f.

Daß der Mensch, in dem einmal das Gefühl für Schönheit ... herrschend geworden ist, nicht ruhen kann, bis er alles um sich in Einheit auflöst, alle Bruchstücke ganz macht ... was ebensoviel sagt, bis er alle Formen um sich her der vollkommensten nähert. B. II, 268.

[Natur in ästhetischer Bedeutung] ist das innere Prinzip der Existenz an einem Dinge, zugleich als der Grund seiner Form betrachtet; die innere Notwendigkeit der Form.
B. III, 274.

3. Form in speziellerem Sinne als Naturgebilde:

Der Künstler hat die Häßlichkeit der Formen der Natur nicht zu verantworten. X, 59, 32f.

... daß diese Art des Wohlgefallens an der Natur kein ästhetisches, sondern ein moralisches ist; denn es wird durch eine Idee vermittelt, nicht unmittelbar durch Betrachtung erzeugt; auch richtet es sich ganz und gar nicht nach der Schönheit der Formen. X, 426, 15f.

„Form" in den Belegen der Gruppe II, 2 könnte ebensogut auf das geistige Gebiet übertragen werden.

Der Begriff schwankt bei Schiller beständig zwischen Konkretem und Abstraktem. Wenn Schiller in den „ästhetischen Vorlesungen" wie auch im „Kallias" (vgl. oben S. 69, Beisp. aus X, 61 u. B. III, 274) die Freiheit der Form als die „innere Notwendigkeit" derselben definiert, so fußt er damit auf Herders und K. Phil. Moritzens Idee vom „Organischen"[1]). Den Schillerschen Gedanken von der „inneren Bestimmtheit" einer Form hat seither niemand so rein erfaßt wie Moritz Carriere, der in seiner Ästhetik[2]) ausführt: „Tatlose Form, die sich nicht raumzeitlich realisiert, ist eine bloße Vorstellung. Die Form kommt nicht zum formlosen Gehalt von außen heran, sondern die individuelle Lebenskraft legt ihren Inhalt oder inneren Gehalt durch Formgestaltung dar und schreitet in ihrer Entwicklung durch eine Vielheit von Formen, die sie sich als den Ausdruck ihres beweglichen Lebens gibt... Die Form ist das selbstgesetzte Maß innerer Bildungskraft." — Carrieres Ästhetik beruht überhaupt vielfach auf Schillerschen Grundlagen.

Die nächste Bedeutung, die Schillers Formbegriff gewinnt, ist:

III. Form im Sinne von technischer Darstellung:

> Die Epopee, der Roman, die einfache Erzählung rücken die Handlung, schon ihrer Form nach, in die Ferne ... Alle erzählenden Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen; alle dramatischen machen das Vergangene gegenwärtig. X, 35, 10ff.

> Viele Trauerspiele ... sind dramatisch tadelhaft, weil sie den Zweck der Tragödie nicht durch die beste Benutzung der tragischen Form zu erreichen suchen; andere sind es, weil sie durch die tragische Form einen andern Zweck als den der Tragödie erreichen. ibid. 40, 12f.

---

[1]) Ausführliches darüber bei Behandlung des Terminus „Freiheit."

[2]) I, S. 100.

Man befreie sie [die Ideen in Kants prakt. Vern.] von ihrer technischen Form ... Aber eben diese technische Form, welche die Wahrheit dem Verstande versichtbart, verbirgt sie wieder dem Gefühl. X, 275, 29f.

Man verläßt in diesem Falle die Form der Wissenschaft ... und erwählt dafür die Form der Schönheit ... Weil die Sache die Form nicht in Schutz nehmen will, muß die Form die Sache vertreten. X, 391, 20f.

Dem Geschmack ist also ... bei Mitteilung der Erkenntnis zwar die Form anvertraut, aber unter der ausdrücklichen Bedingung, daß er sich nicht an dem Inhalt vergreife. ibid. 403, 3f.

Er [Wieland] vermißte die Einheit der Form [an den „Künstlern"], die das Ganze macht. B. II, 236.

Der Aristoteles ist ein wahrer Höllenrichter für alle, die entweder an der äußern Form sklavisch hängen, oder die über alle Form sich hinwegsetzen ... diesen muß die Strenge fürchterlich sein, womit er aus der Natur des ... Trauerspiels insbesondere, seine unverrückbare Form ableitet. B. V, 187f.

Es ist mir noch nie so auffallend gewesen, was die äußere Form doch bedeutet. Die Form des Meisters, wie überhaupt jede Romanform, ist schlechterdings nicht poetisch ... Weil es aber ein echt poetischer Geist ist, der sich dieser Form bediente und in dieser Form die poetischsten Zustände ausdrückte usw. ... Daß dasjenige, was Ihr Geist in ein Werk legen kann, immer auch die reinste Form ergreife und nichts davon in einem unreinen Medium verloren gehe. B. V, 277f.

Ich habe Goethen dieser Tage die zwei letzten Akte des Wallensteins gelesen ... und den seltenen Genuß gehabt, ihn sehr lebhaft zu bewegen, und das ist bei ihm nur durch die Güte der Form möglich. B. V, 414.

Die ganz neue Form [in der „Braut v. Messina"] hat auch mich verjüngt ... B. VI, 427.

Mein erster Versuch einer Tragödie in strenger Form wird Ihnen Vergnügen machen. B. VII, 13.

Der Ausdruck „Form" ist auch heute noch in dieser Auffassung gebräuchlich und bedeutet in der Regel das Technische eines Dichterwerkes, seine äußere Darstellungsform abgesehen vom Inhalte. In solcher Wendung sprechen wir z. B. von „gebundener Form",

„erzählender Form", „dramatischer Form" usw. Schillers Termini lassen sich aber nur schwer schematisieren und widerstreben aller einseitigen Auffassung. Einzelne Beispiele, die unter Gruppe III angeführt sind, weisen noch eine besondere Bedeutungsschattierung auf. Wenn er von der „technischen Form" der Kantischen Ideen spricht (vgl. oben S. 71), so versteht er darunter die wissenschaftliche, die „theoretische Ausdrucksweise"[1]), die für den Verstand allerdings große Klarheit besitzt, aber dem Gemüte keine Anschaulichkeit bietet. Und wenn er von Goethe sagt, er lasse sich nur durch die Güte der Form bewegen, so kann da unmöglich nur von der technischen Darstellung die Rede sein, vom Versmaß usw., vielmehr kommt der Terminus da wieder einer andern Bedeutung nahe, die wir in der Gruppe VI kennen lernen werden.

Zunächst betrachten wir den Ausdruck „Form" bei Schiller noch in zwei Bedeutungen, die auch uns vollständig geläufig sind:

IV. Form im Sinne von Geschmack, Lebensart oder Bildung des Menschen:

> Der Mensch ohne Form verachtet alle Anmut im Vortrage als Bestechung, alle Feinheit im Umgang als Verstellung, alle Delikatesse . . . im Betragen als Überspannung und Affektation. X, 304, 16f.

> Wenn es [ein Werk] bloß durch seinen Inhalt Effekt macht, so kann dies eben so oft von einem Mangel an Form in dem Beurteiler zeugen. X, 353, 1f.

> Es gehört also zu den wichtigsten Aufgaben der Kultur, den Menschen auch schon in seinem bloß physischen Leben der Form zu unterwerfen. ibid. 355, 28f.

[1]) Mit dem Ausdruck „Technik" bezeichnet Schiller sonst alles, was durch eine Regel entstanden ist, die Kunstmäßigkeit eines Dinges, d. h. „die Verbindung des Mannigfaltigen nach Zwecken"; vgl. X, 56; B III, 269 u. 275. In diesem Sinne finden sich bei ihm die Wendungen: Technik der menschlichen Gestalt X, 72; Technik der Tierkörper X, 57.

Auch da wieder, namentlich im letzten Beispiel, ist der Begriff etwas schwankend und nähert sich der Bedeutung von Gruppe VI.

V. Form als Darstellungsart:

Aber auch die Tugend darf eine geschmackvolle Form nicht verschmähen. X, 62, 30f.

Weitaus in den meisten Fällen erscheint aber der Terminus Form bei unserm Dichter in einer Bedeutung, die wir am Anfang dieser Betrachtung schon erwähnt haben (vgl. oben S. 67f.) und die sich nach unsern Begriffen nur schwer wiedergeben läßt.

VI. Form als das rein geistige Prinzip in den Erscheinungen:

1. Form als die Art der Verbindung:

Lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen,
Sich in der lieblichen Form zu umfassen.
S.-A. I, 27, 60f. (Würde d. Frauen.)

Traurig herrscht der Begriff, aus tausendfach wechselnden Formen
Bringet er dürftig und leer, ewig nur eine hervor.
S.-A. I, 145. (D. Mannigfaltigk.)

Das Geschmacksurteil muß ohne Neigung gefällt werden, wie das moralische; denn beide schränken sich nur auf die Form ein. X, 43, 1f.

Die Form gibt die Vernunft [bei Betrachtung der Schönheit]. X, 61, 16.

Es [das Schöne] lehrt einen Wert auf die Form legen ... aber Wahrheit und Güte gewinnen kein Verdienst durch die ästhetische Form ... Vereinigung der Wahrheit mit der Schönheit, des inneren Gehalts mit dem Reiz der Form, ist das Erfordernis wahrer Vollkommenheit. X, 62, 25ff.

Das Gute gefällt durch die bloße vernunftgemäße Form, das Schöne durch vernunftähnliche Form, das Angenehme durch gar keine Form. X, 178, 22f.

Empfindungen sind ihrem Inhalte nach keiner Darstellung fähig, aber ihrer Form nach.... Die Kunst, die kein anderes Objekt hat, als eben die Form der Empfindungen, ist die Musik. X, 243, 72f.

Die reine logische Form, der Begriff, muß unmittelbar zu dem Verstand, die reine moralische Form, das Gesetz, unmittelbar zu dem Willen reden. X, 354, 13f.

Von diesem Spiel der freien Ideenfolge ... macht endlich die Einbildungskraft in dem Versuch einer freien Form den Sprung zum ästhetischen Spiele ... Hier zum erstenmal mischt sich der gesetzgebende Geist in die Handlungen eines blinden Instinkts. X, 378, 12f.

Es ist keine geringe Aufgabe für den Dichter, in der pathetischen Satire nicht die poetische Form zu verletzen, welche in der Freiheit des Spiels besteht. X, 457, 30f.

Jede Poesie muß einen unendlichen Gehalt haben ... Sie kann ein Unendliches sein der Form nach, wenn sie ihren Gegenstand mit allen seinen Grenzen darstellt ... ibid. 487, 5f.

Er [der sentimentalische Dichter] sollte sich vielmehr gerade in dem Gegenstand von dem naiven Dichter entfernen, weil er diesem, was derselbe in der Form vor ihm voraus hat, nur durch den Gegenstand wieder abgewinnen kann. ibid. 487, 25f.[1]).

Nun ist es aber bloß die Form des Nachgeahmten, was auf das Nachahmende übertragen werden kann. B. III, 294.

Im nahen Anschluß an diese Bedeutung der Form läßt sich noch eine feinere Abschattung unterscheiden:

2. Form als die innere Gestaltung einer Sache, als Inhalt, der frei ist von allen subjektiven und allen objektiv zufälligen Bestimmungen[2]):

Freiheit der Form, das Resultat der sich selbst beschränkenden Kraft, macht die Schönheit aus. X, 57, 26f.

Durch die schmelzende Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet. X, 335, 9f.

Sie [d. Schönheit] ist also zwar Form, weil wir sie betrachten, zugleich aber ist sie Leben, weil wir sie fühlen. X, 367, 18f.

Das höhere Prinzip, das du verlangst, ist gefunden ... Auch begreift es, wie du von demselben forderst, Schönheit

[1]) Die beiden letzten Belege ließen sich auch zu Gruppe III rechnen.

[2]) Vgl. an Körner, B. III, 295.

und Sittlichkeit unter sich. Dieses Prinzip ist kein anderes als Existenz aus bloßer Form. B. III, 255.

Es liegt auf der Hand, daß die Belege von Gruppe II,2 eigentlich hierher gehören. Mit demselben Rechte nehmen sie aber auch dort ihren Rang ein, ein Zeichen dafür, wie beweglich, aber auch wie unbestimmt Schillers Formbegriff ist, und wie er damit bald die äußere Form, bald die rein geistige Art der Verbindung bezeichnet. Zu voller Klarheit gelangen wir wohl erst, wenn von der Form in Verbindung mit dem Stoffe die Rede ist. Zunächst werfen wir aber noch einen Blick auf Gruppe VI zurück. Form als die innere Art der Verbindung aufgefaßt, finden wir auch bei Gottsched, dessen Definition lautet[1]): „Alles, was einem Dinge beständig zukömmt, sein Wesen und die daraus fließenden Eigenschaften, das pfleget man die Forme desselben zu nennen. Dieses gilt nicht von der äußerlichen Gestalt oder Figur, sondern von der inneren Beschaffenheit der Dinge ist es zu verstehen. Die Forme gibt dem Dinge sein rechtes Wesen. Eine vernünftige Seele mit einem organischen Körper vereinigt, machet die Forme eines Menschen aus."

Der Schillerschen Bedeutung noch näher kommt Sulzer, der von der Form sagt[2]): „In dem allgemeinsten figürlichen[3]) Sinne bedeutet dieses Wort die Art, wie das Mannigfaltige in einem Gegenstande in ein Ganzes verbunden ist, folglich die besondere Art der Zusammensetzung. — Die wichtigsten Formen ... sind die, in denen Schönheit mit Schicklichkeit und sittlichem Wesen vereinigt ist, wo die Materie ein Ausdruck geistlicher Kräfte wird; Seelen in sichtbarer Gestalt."

[1]) Weltweisheit I, 240, § 317.
[2]) Theorie d. schönen Künste I, 526f.
[3]) „Figürlich" statt „bildlich".

Wie aber diese Art der Verbindung zustande kommt, das erfahren wir weder durch Gottsched noch Sulzer. Nach der Definition des erstern scheint die Form noch etwas Aktives, in den Gegenständen selbst Wirkendes zu sein. Aus Schillers Wendungen aber geht deutlich hervor, daß er die Form durch einen geistigen Akt des Subjektes erzeugt werdend auffaßt. „Alles, was an einem Gegenstande nicht Materie ist, d. h. sinnliches Material, entstanden durch äußere Reize, als Form zu betrachten," diesen unbeschränkten Begriff der Form hat der Erkenntnistheoretiker Lambert[1]) (1766) seinem Zeitalter zugesprochen und mit seinen Erörterungen Kants erste kritische Schrift, in welcher der Unterschied von Form und Inhalt erkenntnistheoretisch verwertet wurde, beeinflußt. Der weite Sinn, in dem der Formbegriff bei unserm Dichter erscheint, war der damaligen Zeit im allgemeinen geläufig. Fast alle Denker, die hier genannt sind, lassen sich ebenso wie Schiller von den Anschauungen leiten, die am Anfang des Jahrhunderts Shaftesbury über den Zusammenhang von Idee und Formung vorgetragen hatte. Shaftesbury, von platonischer und neuplatonischer Weisheit getragen, erkennt in einer geistigen von innen heraus formenden Kraft die Ursache und Bedingung ästhetischer äußerer Erscheinung. Die Lehre von der „inneren Form", die im Kreise Herders und des jungen Goethe zu ihrer Ausgestaltung gelangt, geht auf den Begriff der „inward form" zurück, den Shaftesbury zur Voraussetzung aller Schönheit erhoben hatte[2]). Auch Schiller erblickt in der „Form" nicht so sehr die äußere Gestaltung als vielmehr die innere Gesetzlichkeit, die in

[1]) Vgl. Sommer: Grundz. d. deutsch. Psychol. u. Ästhet., S. 164f.

[2]) Vgl. Walzels Einleitung zum 36. Bande der Jubiläumsausgabe von Goethes Schriften, bes. S. XXIXff.

der äußeren Erscheinung sich spiegelt. Den Ausdruck „innere Form" hat Schiller allerdings nicht gebraucht; doch wo immer er die geistigen und seelischen inneren Verhältnisse zur Voraussetzung des Ästhetischen macht, bewegt er sich in den Bahnen des Neuplatonikers Shaftesbury.

Wenn Schiller vom „Reich der Formen" spricht, so ist darunter die Ideenwelt zu verstehen, und wenn er die Wendungen „freie Form", „hohe Form", „schöne Form", „reine Form" braucht, so streift er immer die nächste Bedeutung:

VII. Form im Sinne von Ideal:

Gleich weit von Einförmigkeit und Verwirrung ruht die siegende Form. X, 284, 23f.

Die Form, ein Nachbild des Unendlichen. X, 365, 10f.

So führt ihn, in verborgnem Lauf,
Durch immer reinre Formen, reinre Töne,
Durch immer höhre Höhn und immer schönre Schöne,
Der Dichtung Blumenleiter still hinauf.
S.-A. I, 189f, 425f. (D. Künstler.)

Aber in den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
S.-A. I, 195, 121f. (D. Ideal u. d. Leben.)

Im deutschen Wörterbuch von Grimm ist dieses letzte Beispiel unberechtigterweise unter die Rubrik 8, „Form als allgemein für Art und Weise" geraten. Es heißt dort[1]): „Man sagt: hier herrschen leichtere Formen, Manieren usw." Unmittelbar folgt dann der Beleg aus Schillers „Ideal und Leben". Als ob Schiller unter „reinen Formen", noch dazu in jenem tiefsinnigen Gedicht, jemals „leichtere Manieren" verstanden hätte! Wie wenig Verständnis für Schillers Terminologie beweist dieser Irrtum! — Gerade der Begriff „reine Form" ist

[1]) Vgl. Bd. 3, Sp. 1899.

in jenem Beispiel identisch mit dem des „Ideals". In reine Form verwandeln heißt idealisieren.

Häufig kehrt ja auch bei unserm Dichter die Gegenüberstellung oder Wechselwirkung von **Form und Stoff** wieder. Form, losgelöst von der Masse, unabhängig vom Stoff als „reine Form" im Sinne von Idealisierung, wie wir sie eben betrachtet haben. Oder: Stoff als die leblose, schwere Masse und Form das beseelende Element, das alle Materie bezwingt, und ohne welches keine Schönheit möglich wäre. An einem gegebenen Objekte unterscheiden wir Stoff und Form. „Unter Stoff verstehen wir[1]) die Summe der Empfindungen resp. der einzelnen Wahrnehmungen und Vorstellungen, die sich an einem Gegebenen vorfinden und nachweisen lassen, ohne Rücksicht weder auf die Art ihrer Zusammenordnung und gegenseitigen Bedingtheit, noch auf das durch die letztere bestimmte Verhältnis zu anderen mehr oder weniger gleichartigen Dingen. Form dagegen ist die bestimmte Art und Weise, wie jener Wahrnehmungs- und Vorstellungsinhalt geordnet und dadurch das gegebene Objekt als ein Ganzes und zugleich Individuelles in seiner unterscheidenden Eigentümlichkeit vor andern Dingen bestimmt erscheint."

Im Ästhetischen aber ist die Form auch durch den Stoff bedingt, jedoch nur, „sofern ihr dieser ein sinnliches Vehikel darbietet, um an seiner Oberfläche zur Realität zu kommen. Beim Ästhetischen ist der Stoff nichts als der bis zu einem gewissen Grade gleichgültige Träger der Form"[2]).

Mit dieser Definition ist das Verhältnis von Form und Stoff der heutigen Auffassung entsprechend wiedergegeben. Wie aber gestaltet sich die Sache nun bei

[1]) Vgl. H. Siebeck: Das Wesen d. ästhet. Anschauung, S. 3.
[2]) Vgl. ibid. S. 7.

Schiller? Leider ist er nicht ganz freizusprechen von dem Mangel einer bestimmten Unterscheidung von Form und Stoff[1]). Und gerade dieser Mangel hat dann bei seinen Auslegern zu Widersprüchen über die Auffassung des Schönheitsbegriffes geführt.

Bevor wir auf den Zusammenhang von Form und Stoff eingehen, betrachten wir zunächst Schillers Auffassung des Stoffbegriffes. Wenige Belege mögen hier genügen:

A. Stoff im physikalischen Sinne:

1. Stoff als Naturkraft, Element:

Aber im stillen Gemach entwirft bedeutende Zirkel
Sinnend der Weise, beschleicht forschend den schaffenden Geist,
Prüft der Stoffe Gewalt, der Magnete Hassen und Lieben.
S.-A. I, 137, 129ff. (D. Spaziergang.)

2. Stoff als Materie, Grundbestandteil eines Dinges:

Nur die Stoffe seh ich getürmt, aus welchen das Leben
Keimet, der rohe Basalt hofft auf die bildende Hand.
S.-A. I, 139, 177f. (Spazierg.)

Mehr im ästhetischen Sinne verwertet Schiller den Terminus:

B. Stoff als Gegenstand, Objekt der Bearbeitung, Sujet:

Sprache gab mir einst Ramler und Stoff mein Caesar;
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Leider von mir ist gar nichts zu sagen; auch zu dem kleinsten Epigramme, bedenkt, geb ich der Muse nicht Stoff.
S.-A. I, 272, 17ff. (D. Flüsse.)

Behandelt sie [d. Tragödie] also einen gegebenen Stoff nach diesem ihrem Zwecke [zu rühren], so wird sie ebendadurch in der Nachahmung frei; sie erhält Macht ... den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfnisse zu bearbeiten.
X, 37, 6f.

Der Abschied des Hektors ist schon als Stoff ... ein rührender Gegenstand. X, 532, 13f.

[1]) Vgl. Tomaschek, S. 177.

> Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafte Vorstellung seines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin. B. III, 202.

Interessant für die Frage, wie Schiller die Begriffe „Stoff", „Gegenstand", „Sujet" dann wieder auseinanderhält, ist folgende Stelle:

> Es will mir ganz gut gelingen [beim Wallenst.], meinen Stoff außer mir zu halten und nur den Gegenstand zu geben. Beinahe möchte ich sagen, das Sujet interessiert mich gar nicht, und ich habe nie eine solche Kälte für meinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt. B. V, 119.

„Stoff" in diesen Bedeutungen ist nichts Außergewöhnliches und gilt nicht als eine besondere Eigentümlichkeit Schillers. Der Terminus Stoff gewinnt erst lebhafteres Interesse durch seine Zusammenstellung mit „Form". Unser Dichter stellt seinem Formbegriff mit Vorliebe den des Stoffes an die Seite, um jenen besonders zu beleuchten. Form: das Schöne, das Edle, Geistvolle. Stoff: die tote Masse, die geistlose Materie. Form ohne Stoff: ein nur Denkbares, in Wirklichkeit Nichtexistierendes, ein abstraktes Ideal, ein Schatten. Stoff ohne Form: gleichfalls ein imaginärer Begriff, denn alles, was uns die Wirklichkeit bietet, erscheint für uns in irgendeiner Form, und alles, was wir mittels Reflexion wahrnehmen, bekundet sich als Geformtes[1]). In der richtigen Verbindung von Stoff und Form sieht Schiller das Ideale.

VIII. Es lassen sich bei ihm drei Arten unterscheiden, in denen er Form und Stoff in Zusammenhang bringt:

[1]) Vgl. dazu Bernh. C. Engel: Schiller als Denker, S. 29f. u. 56f.

1. Der Stoff überwältigt die Form:

Daher hat auch die Schönheit des Baues, als bloßes Naturprodukt, ihre bestimmten Perioden der Blüte, der Reife und des Verfalls ... Daß die Masse allmählich über die Form Meister wird ... X, 90, 29f.

Die Freiheit der Formen, die der sittliche Wille bloß eingeschränkt hatte, überwältigt der grobe Stoff. ibid. 97, 10f.

Auch noch jetzt bleibt er [Wilh. Meister] fast ausschließend bei dem bloßen Stoff der Kunstwerke stehen und poetisiert mir zu sehr damit. Wäre hier nicht der Ort gewesen, den Anfang einer glücklicheren Krise bei ihm zu zeigen, ihn zwar nicht als Kenner ... aber doch als einen mehr objektiven Betrachter darzustellen? B. V, 29.

2. Form bezwingt den Stoff:

Dagegen nehmen wir überall Schönheit wahr, wo die Masse von der Form ... völlig beherrscht wird. B. III, 271.

Ein Vogel im Flug ist die glücklichste Darstellung des durch die Form bezwungenen Stoffes. ibid. 272.

... also ist es die Form, welche in der Kunstdarstellung den Stoff besiegt haben muß. ibid. 294.

Eine Seele nämlich, welche angefangen hat, das edlere Vergnügen an Formen zu kosten und aus dem reinen Quell der Vernunft ihre Genüsse zu schöpfen, scheidet ohne Kampf von den gemeinen Freuden des Stoffes. ibid. 409f.

Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt. X, 352, 7f.

Der Schillersche Satz, der Anlaß zu verschiedenen Kontroversen gegeben hat, soll unbedingte Geltung finden, wenn unter Stoff hier das rohe Material verstanden wird, das der Künstler benützt, um ein Kunstwerk zur Darstellung zu bringen[1]). Stoff darf in dieser Beziehung durchaus nicht mit Inhalt identifiziert werden, denn dies würde zu dem oft vorgekommenen Mißverständnis führen, als sei der Inhalt gleichgültig, wenn nur die Form schön sei[2]).

[1]) Vgl. Ed. v. Hartmann: Ästhet. II, 30.

[2]) Vgl. Th. Vischer: Ästhet. I, 150. — Dagegen Überweg, der

3. Vereinigung von Form und Stoff:

Das Schöne besteht in der Form, welche aber nur in einer Materie sichtbar werden kann[1]). X, 47, 3f.

Der Stoff muß sich [beim Kunstwerk] in der Form, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren. X, 56, 17f.

Er [der Spieltrieb] wird in seinem Objekte die Materie mit der Form und die Form mit der Materie auswechseln. X, 322, 30f.

Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere[2]), zusammenhängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz andern Gerichtsbarkeit als vorher. B. V, 289.

Das ästhetische Wohlgefallen entspringt aus der Form, die ich einem empfangenen Stoff erteile. B. III, 387.

Das Schöne der Kunst ist von zweierlei Art: a) Schönes der Wahl oder des Stoffes — Nachahmung des Naturschönen; b) Schönes der Darstellung oder Form — Nachahmung der Natur. Ohne das letzte gibt es keinen Künstler. Beides vereinigt macht den großen Künstler. B. III, 291.

Offenbar beruht die Macht der Musik auf ihrem körperlich materiellen Teil. Aber weil in dem Reich der Schönheit alle Macht, insofern sie blind ist, aufgehoben werden soll, so wird die Musik nur ästhetisch durch Form. Die Form aber macht keineswegs, daß sie als Musik wirkt, sondern bloß, daß sie bei ihrer musikalischen Macht ästhetisch wirkt... Nimmst du der Musik alle Form, so verliert sie zwar alle ihre ästhetische, aber nicht alle ihre musikalische Macht. Nimmst

---

„Stoff" hier als „Inhalt" auffaßt und die Stelle so deutet, als ob Schiller es auf eine Tilgung jeder Diskrepanz zwischen Stoff und Form, auf die Beseitigung alles bloß stoffartigen, pathologischen Interesses abgesehen hätte. Zu dieser Auffassung der erwähnten Stelle müssen Überweg notgedrungen die Erörterungen im „Kallias", in denen Schiller das Schöne als Einheit von Form und Stoff bestimmt, im Widerspruch stehen. — Vgl. Überweg: Schiller als Historiker u. Philos., S. 240f.

[1]) Kantisch.

[2]) Die Worte „Form, selbst äußere" weisen neuerdings darauf hin, daß Schiller unter „Form" schlechthin etwas Inneres, der Sache selbst Angehöriges, rein Geistiges verstanden hat. Vgl. oben S. 68.

du ihr allen Stoff, ... so verliert sie zugleich ihre ästhetische und ihre musikalische Macht, und wird bloß ein Objekt des Verstandes. X, 385f, 11ff.

Schillers Auslassungen über Musik waren durch Körners Horenaufsatz: „Über Charakterdarstellung in der Musik" (1795) veranlaßt und werfen ein neues Licht auf eine oben (S. 33) erwähnte Stelle, in der es hieß: „Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden" usw. (X, 351, 22f.). Das also ist's, was Schiller mit „Gestalt der Musik" bezeichnet: Der von einer Form durchdrungene Stoff, innige Harmonie beider. Schiller hielt Körner vor, daß er in jenem Aufsatze den materiellen Teil der Musik, auf dem ihre spezifische Macht beruhe, gar nicht berührt habe, worauf Körner erwidert[1]): „Unter dem, was du den ‚Stoff der Musik' nennst, kann ich mir nichts anderes denken als Rhythmus, Melodie und Harmonie. Die Macht der Musik beruht meines Erachtens weder auf dem körperlichen (sinnlichen) noch auf dem geistigen (intellektuellen) Teile allein, sondern auf beiden zugleich, weil sie auf den Menschen als ein sinnlich-vernünftiges Wesen wirkt ...: Daß zum Stoffe der Musik eine ästhetische Form hinzukommen muß, bedarf wohl kaum eines Beweises. Sonst wäre sie ja gar nicht als Kunst anzusehen und könnte nichts darstellen."

Ob Schiller hier wirklich unter „Stoff" Rhythmus, Melodie und Harmonie verstanden habe, ist ungewiß, da die Erörterungen leider liegen blieben. So viel steht fest, daß seine Auffassung von Körners Ansicht nicht weit entfernt war, da er selbst ja ausdrücklich für die Musik ein Zusammenwirken von Form und Stoff forderte.

Aus dem Bisherigen sehen wir, wie unser Dichter mit „Form" meistens Bestimmungen geistiger Art ver-

[1]) Briefw. 3, 252.

band, im Gegensatz zu den sinnlichen des Stoffes. Diese Auffassung des Verhältnisses von Form und Stoff weist bis ins Altertum zurück. Platon nannte die Ideen „Formen" als Musterbilder der Dinge. Aber, wie wir mit Teichmüller annehmen dürfen[1]), haben diese „Formen" nur in Verbindung mit Materie, mit der Wirklichkeit, Existenz.

Aristoteles prägte den Formbegriff neu. Nach ihm ist die Form eines der Prinzipien, die erste Wesenheit von allem. „Die Form[2]) ist das, was dem Dinge seine Eigentümlichkeit verleiht, was den Stoff zum konkreten Etwas, die *δύναμις* (Potenz) zur *ἐνέργεια* (Wirklichkeit) gestaltet. Sie ist den Dingen immanent."

Auch Plotin, dessen Ideen Shaftesbury uns übermittelt hat, faßte die Form als „innere gestaltende Kraft" auf[3]). — Interessant ist die Auffassung von Mendelssohn, als eines Vertreters der Popularphilosophie, die ja bekanntlich auf den jungen Schiller von großem Einfluß gewesen ist. „Die Materie[4]) verhält sich bei den Werken der Kunst bloß leidend, und der Künstler drückt ihr eine fremde Kraft, eine ihr gleichgültige Form ein; dahingegen die Natur durch innere Kräfte die Materie in die gehörige Form bringen und also durch innere den äußern Schein wirken läßt."

Nach Kant[5]) ist die Form ein geistiges Gestaltungsprinzip, zugleich ein formendes, durch das der Stoff der Erfahrung erst zu Erkenntnissen, zu wirklicher Erfahrung verarbeitet wird. — Aus all diesen Belegen, die das Verhältnis von Form und Stoff betreffen, ist eine teilweise Anlehnung Schillers an seine Vorgänger ersichtlich. Allein noch ist der Formbegriff nicht voll-

[1]) Vgl. oben S. 39f. [2]) Metaph. VII, 7 u. 8.
[3]) Enn. II, 6. [4]) Mendelssohn: Bd. 4, I, 46.
[5]) Vgl. Krit. d. r. Vern. Reclam S. 49.

ständig erschöpft, denn Form finden wir bei unserm Dichter nicht nur dem Stoff oder der Materie entgegengesetzt, sondern auch zu **„Inhalt"** in Beziehung gebracht, wobei wir Inhalt durchaus nicht immer mit Stoff wiedergeben dürften. Wenn auch manchmal Inhalt und Stoff gleichbedeutend gebraucht werden[1]), so ist das nur eine irreleitende Vermengung von Verschiedenartigem. Wir betrachten also in einer folgenden Gruppe:

IX. Form in Beziehung zum Inhalt:

Wenn Schiller schreibt: „Mit einem Wort, es ist mir fast alles abgeschnitten, wodurch ich diesem Stoffe [Wallenst.] nach meiner gewohnten Art beikommen könnte, von dem Inhalte habe ich fast nichts zu erwarten, alles muß durch eine glückliche Form bewerkstelligt werden, und nur durch eine kunstreiche Führung der Handlung kann ich ihn zu einer schönen Tragödie machen" (B. V, 122), so haben wir unter Inhalt die innere Darstellung, den Verlauf der Handlung, unter Form aber die äußere technische Form (vgl. Gruppe III, S. 70f.) zu verstehen. Anders bei den folgenden Belegen, in denen Inhalt gleichbedeutend mit „Gehalt" und Form mit „Art der Verbindung" (vgl. Gruppe VI, 1, S. 73f.) sein dürfte.

Gleichgültig gegen den Inhalt werden diese [Kenner] bloß durch die Form befriedigt. X, 16, 17f.

Nicht der Inhalt, sondern die Form der Vorstellung bestimmt das Urteil. X, 55, 32f.

Eben deswegen, weil der Geschmack nur auf die Form und nie auf den Inhalt achtet, so gibt er dem Gemüt zuletzt die gefährliche Richtung, alle Realität überhaupt zu vernachlässigen. X, 305, 2f.

In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt nur auf

[1]) Vgl. B. C. Engel: Schiller als Denker, S. 111.

einzelne Kräfte gewirkt ... Nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten.[1] X, 352, 2ff.

Es ist niemals der Inhalt, der durch die Schönheit der Form gewinnt ... Der Inhalt muß sich dem Verstand unmittelbar durch sich selbst empfehlen, indem die schöne Form zu der Einbildungskraft spricht. X, 389, 12f.

Wo der Inhalt sich nach der Form richten muß, da ist gar kein Inhalt; die Darstellung ist leer. X, 403, 24f.

In den genannten Belegen hat es sich gezeigt, daß „Inhalt" und „Form" als etwas Getrenntes, teilweise sogar Gegensätzliches aufzufassen sind. Allein, da für Schiller das Ideal stets in harmonischer Zusammenfassung von Gegensätzlichem besteht, gelangt er in einer seiner reifsten Abhandlungen dazu, Form und Gehalt in schöner Vereinigung darzustellen: „In der naiven Schäferidylle kann es nie an Gehalt fehlen, da er hier in der Form selbst schon enthalten ist." X, 487, 4f.

Wir haben das Verhältnis von Form und Stoff einerseits und Form und Inhalt andrerseits, wie es bei unserm Dichter zum Ausdruck gelangt, näher ins Auge gefaßt; jetzt stellt sich uns die Frage, die schon viele Literarhistoriker und Ästhetiker beschäftigte. Ist für Schiller das Wohlgefallen am Schönen durch Harmonie, durch Einheit von Form und Stoff begründet oder durch das Überwiegen der Form? Wir wissen, Schiller hat vom wahren Meister verlangt, daß er den Stoff durch die Form vertilge[2]). Wir haben ferner gesehen, wie Schiller im „Kallias" die Schönheit als Existenz

[1]) Konr. Lange: Das Wesen d. Kunst, Bd. 2, 170f., bemerkt geistreich, daß wir hier statt Form „Illusion" sagen würden, und knüpft daran die Bemerkung, es sei sehr verständlich, wenn die Illusionsästhetik sich als die konsequente Fortbildung der Ästhetik unserer klassischen Dichter ansieht. Er bedauert nur, daß Kant und Schiller bei der Entwicklung dieser Gedanken auf halbem Wege stehengeblieben seien. —

[2]) Vgl. X, 352, 7f.

aus bloßer Form erklärt[1]). Bei anderer Gelegenheit nennt er das Schöne die „reine Form“[2]). Sollten wir daraus schließen, der Dichter habe dem Formalismus gehuldigt? Durchaus nicht. Schiller hat zwar den Formalismus sehr nahe gestreift, aber der formelle Charakter seiner Kunstlehre ist ein bloß scheinbarer. „Das Wohlgefallen[3]) beruht dabei auf der hinter der Form stehenden Sache, die uns unsre freie Persönlichkeit widerspiegelt; es ist also eigentlich ein Wohlgefallen an unserm eigenen Subjekte.“ Immer wieder zeigt sich bei Schiller die Verschiebung der Frage vom Gebiete der Form auf das Gebiet des Inhalts. In der Abhandlung „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, Brief 23—25, ist der rein formelle Charakter des Schönen so nahe berührt, daß „es schien, als würde Schiller aus den Schranken seiner Anschauung heraustreten“[4]). Da es sich dort geltend macht, daß das Schöne auf der Betrachtung beruhe, würde also das Schöne auf der bloßen Vorstellung der Form fußen. Es hätte sich, wie Tomaschek[5]) nachweist, „nur darum gehandelt, zu voller Klarheit über das Wesen des rein Formellen zu kommen,“ das er sich nicht zur gültigen Gewißheit gebracht hat. Da das rein Formelle „immer in dem Verhältnis von Vorstellungen zueinander beruht, beim Schönen aber ein bestimmter Inhalt gar nicht in Betracht kommen soll, so bliebe für die Erkenntnis des Schönen eben die Bestimmung der objektiven Verhältnisse übrig, welche in der Vorstellung ein absolutes Wohlgefallen nach sich ziehen. Bei näherer Prüfung

[1]) Vgl. B. III, 255.

[2]) Vgl. X, 542f., desgl.: ibid. S. 47, 5f.; dementgegen: ibid. S. 366, 19f.

[3]) Vgl. Tomaschek, 269f.

[4]) Tomaschek hat darauf aufmerksam gemacht, S. 309f.

[5]) Ibid.

zeigt sich aber hier die Fessel, in welcher Schillers Anschauung liegt. In dem Verhältnisse von Stoff und Form besteht die Form des Schönen in dem harmonischen Zusammen beider Glieder. Schiller aber denkt bei der Form nur an das eine Glied des Verhältnisses (die Form), und dies ist von vornherein ein Hindernis richtiger Auffassung. Zudem hat er immer bei der Form Bestimmungen geistiger Art, die den Gegensatz des sinnlichen Stoffes bedingen, im Sinne, nicht aber das Verhältnis von Vorstellungen überhaupt."

Wenn Schiller den Ausdruck „reine Form" gebraucht, so denkt er dabei sicher nicht an inhaltlose Formen. Er will damit nur sagen, daß in der Form das Wesen der Sache ausgedrückt sein müsse, daß der Inhalt darin ganz und klar zur Erscheinung kommen muß. Alles Rohstoffliche solle verschwinden im Werke, damit die Idee sich ungetrübt auspräge[1]). — Wie weit er übrigens entfernt war, das Schöne als reine Formwirkung vorgestellter Verhältnisse und unabhängig vom Inhalte aufzufassen, beweist schon der Umstand, daß das Schöne für ihn das Rein-Menschliche wird, beweisen vor allem seine eigenen Schöpfungen[2]).

Wir haben erkannt, daß bei Schiller der Ausdruck „in reine Form kleiden" idealisieren heißt. Wir sahen ihn den Terminus „Ideal" an andern Stellen durch „Gestalt" wiedergeben. „Reine Form" ist also für ihn bloß „Gestalt", während er Schönheit als „lebende Gestalt" charakterisiert hat[3]). Damit ist gesagt: Das Schöne ist weder bloße Form noch bloßer Gehalt, sondern Form, die zugleich Gehalt ist. Schiller kann weder zu den Formalisten noch zu den Gehalts-

[1]) Vgl. Carriere: Ästhet. 1, 103.
[2]) Vgl. Gust. Zimmermann: Versuch e. Schillerschen Ästhet., S. 57.
[3]) Vgl. R. Sommer: Gesch. d. deutsch. Psychol. u. Ästhet., S. 390.

ästhetikern gezählt werden, sondern — wenn man ihn überhaupt einer speziellen Richtung anreihen darf — zu der Gefühlsästhetik, die Kant zu ihrem Begründer haben soll[1]).

Ausgehend von den Begriffen Stoff und Form, und zwar von der sinnlich-materiellen Bedeutung des erstern wie von der geistig-gestaltenden des letztern, gelangte Schiller zu der Annahme zweier Grundtriebe im Menschen, die er terminologisch mit **Sachtrieb**[2]) und **Formtrieb** bezeichnete. Die theoretischen Erörterungen über diese Triebe hat unser Dichter in den „Briefen über die ästhetische Erziehung", namentlich Brief 12—23 angestellt. Daß der Vorstellungs- und Selbsterhaltungstrieb, von denen Schiller in dem Aufsatze „Vom Erhabenen" (1793) handelt, mit dem Form- und Stofftrieb der ästhetischen Briefe nichts zu tun hat, ist von Gneiße[3]) bereits nachgewiesen worden. Merkwürdig ist jedoch, wie in jenem Aufsatze, der im selben Jahre erschien, da Schiller an den Briefen über ästhetische Erziehung arbeitete, auch von zwei Grundtrieben des Menschen die Rede ist, von denen der eine auf Erkenntnis, der andere auf Gefühle geht[4]). Obschon hier in dem Aufsatze „Vom Erhabenen" noch nichts von einem Vernunfttriebe verlautet, finden sich doch gewisse Eigenschaften, die später zur Charakteristik des Form- und Stofftriebes dienen. Hier auch wird der Gedanke ausgesprochen, wenn schon mit andern Worten und in anderm Zusammenhang, daß etwas im Menschen

[1]) Vgl. P. Geyer: Schillers ästhet.-sittl. Weltanschauung, S. 5f. Zu der Frage des Formalismus bei Schiller vgl. noch: Ed. v. Hartmann: Ästhet. I, 26.

[2]) Statt dessen auch „Stofftrieb"; in den „Horen" aber immer „Sachtrieb".

[3]) Schillers Lehre v. d. ästhet. Wahrnehmg., S. 111.

[4]) Vgl. X, 126, 24f.

vorhanden ist, was auf Veränderung, und etwas, das auf Beharrung dringt. Um das Gesagte zu veranschaulichen, mag die vorliegende Tabelle dienen, die uns einerseits beweisen soll, daß wir durchaus nicht den Vorstellungs- oder Erkenntnistrieb mit dem Formtrieb noch den Selbsterhaltungstrieb mit dem Sachtrieb identifizieren dürfen, uns aber andrerseits die beiden Gruppen gemeinsamen Eigenschaften erkennen läßt.

Abhandlungen:

„Vom Erhabenen."

Vorstellungstrieb:	Selbsterhaltungstrieb:
Will Veränderung des Zustandes.	Will den Zustand erhalten.
Will Vorstellungen erwerben.	Will seine Existenz fortsetzen.
Geht auf Erkenntnis.	Geht auf Gefühle.

„Über die ästhetische Erziehung des Menschen."

Formtrieb:	Stofftrieb:
Bleibendes — Person — Beharrend in der Freiheit.	Veränderliches — Zustand — Bedingt durch die Zeit.
Will alles Äußere formen.	Will alles Innere veräußern.
Denken.	Empfinden.

In den Briefen über ästhetische Erziehung geht Schiller von dem Grundgedanken aus, daß zwei Vermögen das Wesen des Menschen ausmachen: Vernunft und Sinnlichkeit. Als vernünftiges Wesen ist er Person oder Ich, beharrend in der Freiheit. Als sinnliches Wesen oder Individuum ist er in steter Veränderung begriffen, bedingt durch die Zeit. Aus der menschlichen Doppelnatur folgen nun zwei Fundamentalgesetze, das der absoluten Realität verwirkliche die Form, und das der absoluten Formalität bilde den Stoff[1]). Beide Forderungen muß die menschliche Natur erfüllen aus innerer Notwendigkeit. Demgemäß sind im Menschen zwei Triebe oder Kräfte herrschend: der Sachtrieb, der

[1]) Vgl. X, 310ff., 311f.; vgl. dazu K. Fischer: Schiller als Philos. II, S. 305.

unsre Sinnlichkeit treibt, damit beschäftigt, „alles Innere zu veräußern," und der Formtrieb, der unsre Vernunft treibt, darauf gerichtet, „alles Äußere zu formen". Die Herrschaft des erstern tut sich kund durch Empfindungen, die Herrschaft des letztern durch Ideen. Denn die Sinnlichkeit verhält sich empfangend und empfindend, die Vernunft wollend und denkend. In geregelter Wechselwirkung würden beide Triebe die Idee der Menschheit realisieren; in der Wirklichkeit aber streiten sie miteinander. Der Sachtrieb will Stoff empfangen, will bestimmt sein, strebt nach Leben. Der Formtrieb will Form geben, will selbst bestimmen und hervorbringen; er strebt nach Gestalt.

Schiller verwendet den Ausdruck *Trieb* sowohl von demjenigen, was nach Befolgung eines Gesetzes, als von dem, was nach Befriedigung eines Bedürfnisses trachtet[1]).

Wie nun der Dichter in dem Verhältnis von Form und Stoff mit dem Begriff „Form" Bestimmungen geistiger Art verband, die den Gegensatz des sinnlichen „Stoffes" bedingen, so sollte auch bei Stoff- und Formtrieb der erstere mehr das Streben der Sinnlichkeit, der letztere das der Vernunft bezeichnen. Wir können also etwa folgende Einteilung unterscheiden:

I. Sachtrieb in der Bedeutung von sinnlichem Trieb:

> Der Sachtrieb geht aus von dem physischen Dasein des Menschen, von seiner sinnlichen Natur, und ist beschäftigt, ihn in die Schranken der Zeit zu setzen und zur Materie zu machen . . . Materie aber heißt hier nichts als Veränderung oder Realität, die die Zeit erfüllt; mithin fordert der Sachtrieb, daß Veränderung sei, daß die Zeit einen Inhalt habe. Dieser Zustand der bloß erfüllten Zeit heißt Empfindung, und er ist es allein, durch den sich das physische Dasein verkündigt. X, 311f, 13f.

> Wo also der Sachtrieb ausschließend wirkt, da ist notwendig die höchste Begrenzung vorhanden; der Mensch ist

[1]) Vgl. X, 311, 18f. Anmerkg.

in diesem Zustande nichts als eine Größeneinheit, ein erfüllter Moment der Zeit — oder vielmehr: er ist nicht, denn seine Persönlichkeit ist so lange aufgehoben, als ihn die Empfindung beherrscht ... Soweit der Mensch endlich ist, erstreckt sich das Gebiet dieses Triebes ... Er fesselt den höher strebenden Geist an die Sinnenwelt und ... ruft die Abstraktion in die Grenzen der Gegenwart zurück.
ibid. **312**f, 13f.

Der Sachtrieb fordert zwar Veränderung, aber er fordert nicht, daß sie auch auf die Person ... sich erstrecke: daß ein Wechsel der Grundsätze sei. ibid. **315**, 6f.

Den Sachtrieb muß die Persönlichkeit ... in seinen gehörigen Schranken halten. ibid. **320**, 1f.

Der Gegenstand des Sachtriebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt Leben, in weitester Bedeutung; ein Begriff, der alles materielle Sein und alle unmittelbare Gegenwart in den Sinnen bedeutet. ibid. **323**, 9f.

... aber da, wo der Sachtrieb regiert, im Bezirke der Glückseligkeit, darf Form sein ... ibid. **357**, 3f.

II. Sachtrieb als empfangende Kraft, rezeptiv tätig:

Seine [des Menschen] Kultur wird also darin bestehen... dem empfangenden Vermögen [Sachtrieb] die vielfältigsten Berührungen mit der Welt zu verschaffen und auf seiten des Gefühls die Passivität aufs höchste zu treiben. X, **316**, 21f.

Wie nun die Sinnlichkeit des Menschen als Stoff- oder Sachtrieb der Vernunft oder Persönlichkeit als Formtrieb gegenübergestellt wird, so dürfen wir den letztern in erster Linie als Vernunfttrieb bezeichnen:

I. Formtrieb in der Bedeutung von vernünftigem Trieb:

Der Formtrieb geht aus von dem absoluten Dasein des Menschen oder von seiner vernünftigen Natur und ist bestrebt, ihn in Freiheit zu setzen, Harmonie in die Verschiedenheit seines Erscheinens zu bringen und bei allem Wechsel des Zustandes seine Person zu behaupten. ... Er dringt auf Wahrheit und Recht. X, **313**, 10ff.

Wo der Formtrieb die Herrschaft führt ... da ist die höchste Erweiterung des Seins ... da hat sich der Mensch aus einer Größeneinheit ... zu einer Ideeneinheit erhoben, die das ganze Reich der Erscheinungen unter sich faßt. Wir sind bei dieser Operation nicht mehr ... Individuen, sondern Gattung. ibid. **314**, 16ff.

Der Formtrieb dringt auf Einheit und Beharrlichkeit — aber er will nicht, daß mit der Person sich auch der Zustand fixiere, daß Identität der Empfindung sei. ibid. 315, 9f.

Den Formtrieb [muß] die Empfänglichkeit oder die Natur in seinen gehörigen Schranken halten. ibid. 320, 2.

II. Formtrieb als bestimmender Trieb, der produktiv gestaltet:

Wenn der Sachtrieb nur Fälle macht, so gibt der Formtrieb Gesetze; Gesetze für jedes Urteil, wenn es Erkenntnisse, Gesetze für jeden Willen, wenn es Taten betrifft. X, 313, 25f.

Seine [des Menschen] Kultur wird also darin bestehen ... dem bestimmenden Vermögen [Formtrieb] die höchste Unabhängigkeit von dem empfangenden zu erwerben und auf seiten der Vernunft die Aktivität aufs höchste zu treiben. ibid. 316, 21f.

Der Gegenstand des Formtriebes in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt Gestalt, sowohl in uneigentlicher als in eigentlicher Bedeutung; ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge und alle Beziehungen derselben auf die Denkkräfte unter sich faßt. ibid. 323, 12f.

III. Formtrieb im Sinne von sittlicher Kraft:

Da, wo der Formbetrieb herrschen soll, im Gebiete der Wahrheit und Moralität, darf keine Materie mehr sein, darf die Empfindung nichts zu bestimmen haben. ibid. 357, 1f.

Hier spielt der Begriff ins ethische Gebiet hinüber.

Halten wir nun Umschau, ob Schillers Aufstellung der beiden Grundtriebe irgendeiner ähnlichen Auffassung bei früheren Philosophen entspricht, so können wir wieder einmal füglich bis ins Altertum zurückgehen. In Platons „Phädrus" werden die menschlichen Triebe als zwei Pferde dargestellt, die einander widerstreben, indem eines zum Äther, das andere zur Erde trachtet. Daß dieser Gegensatz der Schillerschen Unterscheidung von Form- und Stofftrieb gleichkommt, liegt auf der Hand[1]), ohne damit behaupten zu wollen, Schiller habe sich bewußt an Platon angelehnt. Ob und wieweit Platons Schriften unserm Dichter bekannt waren, ist

[1]) Vgl. H. v. Stein: Vorlesungen üb. Ästhet., S. 117.

ungewiß. Die Platonische Philosophie ist noch den Denkern des 18. Jahrhunderts stark mit neuplatonischen Ideen vermischt zugekommen. Man glaubte Platon zu kennen, kannte aber eigentlich nur Plotin. Obschon uns keine Belege bekunden, daß Schiller die Schriften des Neuplatonikers gelesen habe, weist doch das Schillersche Denken eine gewisse Ähnlichkeit auf mit Plotins philosophischen Phantasien[1]). Beide waren Vertreter der idealistischen Weltanschauung, bei beiden spielt die Ästhetik auf eigenartige Weise in das Gebiet der Ethik über. In Plotins „Enneaden" und Schillers „Briefen über ästhetische Erziehung" macht sich diese Vermischung besonders geltend[2]). Was der Formtrieb eigentlich sei, wird bei Schiller mehr vorausgesetzt, während Plotin näher darauf eingeht[3]).

In der neuern Philosophie finden wir den Dualismus von Sinnlichkeit und Vernunft am schärfsten formuliert in den Werken Kants. Der Begriff des Form- und Stofftriebes liegt hier in der Kantschen Scheidung von sinnlichen und Vernunfttrieben schon enthalten, die dann Reinhold, der die Philosophie des Vernunftkritikers popularisiert hat, direkt Stofftrieb und Formtrieb benannte[4]), woraus sich sowohl die Autonomie der ihr eigenes Formgesetz befolgenden Vernunft als auch die Heteronomie jedes auf einen sinnlichen Gegenstand gerichteten Wollens ergab. Also hat Schiller seine terminologische Bezeichnung jedenfalls durch Reinhold erhalten.

Schillers Trieblehre ruht aber hautsächlich auf Fichte, der „ein Streben nach unendlichem Sein und ein Streben,

[1]) Vgl. H. F. Müller: Plotin u. Schiller üb. d. Schönheit, S. 385 f.

[2]) Vgl. Plotin: Enn. I, 6 *περὶ τοῦ καλοῦ* und Enn. V, 8. *περὶ τοῦ νοητοῦ κάλλους* mit Schillers 12. Briefe.

[3]) Vgl. oben S. 36.

[4]) Vgl. Wilh. Windelband: Gesch. d. neuern Philos. II, 198.

sein Bestimmtsein sich vorzustellen, unterscheidet und beide Strebungen als verschiedene Seiten des Triebes nach Tätigkeit faßt, der dem Gemüt eigentümlich ist"[1]). Fichte selbst aber verwarf Schillers Theorie von den Trieben; die Kontroverse darüber, die sich im Briefwechsel vom Sommer 1795 bekundete, ist bekannt[2]). Schiller war für die „Horen" Ende Juni von Fichte ein Manuskript eingereicht worden, das den Titel trug: Über Geist und Buchstab in der Philosophie. In diesem Fragment trat Fichte mit einer Dreiteilung der Triebe auf, ohne Schillers Schrift „Über die ästhetische Erziehung" mit einem Worte zu erwähnen, während Schiller seinerseits doch alle Anleihen, die er bei Fichte gemacht, sorgfältig angezeigt hatte. Gereizt wies Schiller, der Herausgeber der Horen, das Manuskript zurück, worauf Fichte in scharfer Entgegnung Schillers Trieblehre verwarf und seinen philosophischen Stil verurteilte. Die Unterschiede in der Trieblehre beider Denker lassen sich etwa folgendermaßen formulieren:

In dem Aufsatze: Über Geist und Buchstab in der Philosophie, unterscheidet Fichte drei Haupttriebe, die jedoch nur besondere Erscheinungsformen des einzigen unteilbaren Grundtriebes im Menschen sind[3]). Fichte nimmt also nur einen Grundtrieb an, und dieser ist das Ich selbst, der Tätigkeitstrieb, dem als solchem der Stoff oder die Einschränkung immanent ist. Absichtlich verlegte er den Stoff als die Einschränkung der Selbsttätigkeit in den Grundtrieb selbst, da sonst, wie er meinte, von einem Triebe keine Rede sein könne. Denn erst durch die Einschränkung werde der Trieb zum

[1]) Vgl. Schiller S.-A. XII, 368.

[2]) Zu d. Streite vgl. ibid. S. 377.

[3]) Vgl. K. Gneiße: Schillers Lehre v. d. ästhet. Wahrnehmg., S. 181, u. K. Tomaschek: Schiller in s. Verhältnis z. Wissenschaft, S. 308 f.

Triebe, ohne dieselbe wäre er Tat. Deshalb erklärte er die Annahme eines besonderen Stofftriebes als eines Triebes nach Existenz vor der Existenz, also als eine Bestimmung des Nichtseienden.

Demgegenüber finden wir bei Schiller eine bestimmte Unterscheidung des Ich von seinen ihm innewohnenden zwei Grundtrieben, die beide erst durch den außerhalb des Ich gegebenen Stoff zur Tätigkeit gelangen. Nach Fichte äußert sich der Grundtrieb entweder als Erkenntnistrieb, der auf die Wahrheit der Vorstellung geht, oder als praktischer Trieb, welcher Vorstellungen wirklich zu machen strebt. Daneben besteht aber noch ein dritter Trieb, den Fichte den ästhetischen nennt, und auf den wir unten bei Erwähnung von Schillers Spieltrieb zu sprechen kommen werden. Tomaschek[1]) vermutet im Hintergrunde der Fichteschen Trieblehre die Einteilungstrias Kants: theoretische-, praktische Vernunft und Urteilskraft, was sehr wahrscheinlich ist. Bei beiden Denkern, Fichte wie Schiller, ist also die Abstammung der Ideen die gleiche, aus Kant; nur in der Formulierung streben sie weit auseinander.

Wenn wir Schiller in der Aufstellung seines Form- und Stofftriebes nicht als original bezeichnen können (denn die Idee dazu fließt ihm direkt oder indirekt aus Kant, und die terminologische Bezeichnung dürfte ihm Reinhold geliefert haben), so finden wir ihn doch in der Prägung eines andern Ausdrucks selbständiger und schöpferischer. Es betrifft den Terminus **Spiel** und Spieltrieb. Im „Spiel" ist das Verhältnis von Stoff und Form ausgeglichen, im „Spieltrieb" die Zweiheit der menschlichen Natur aufgelöst zu harmonischer Be-

[1]) Ibid.

tätigung beider Kräfte. Denn „der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“[1]). Schiller will mit diesen Worten sagen, daß der Mensch nur im Spiele, nur in zwangloser Tätigkeit seiner Kräfte ganz freier Mensch sei[2]). Durch seine Aufstellung des Begriffes „Spieltrieb“ hat Schiller versucht, den Dualismus von Sinnlichkeit und Vernunft zu überbrücken und zusammenzufassen zu gewaltiger Einheit und Harmonie. „Totalität“ ist die Bezeichnung des Zustandes, in welchem der Mensch sich befindet, wenn der Spieltrieb in ihm vorherrschend ist.

Der Begriff des Spiels ergibt sich als Hauptzug der Bezeichnung des Reinmenschlichen[3]). In dem abstrakten Ausdruck der allgemeinen Bedeutung des Spielbegriffs geht Schiller sehr weit. Nach ihm ist das höchste Prinzip der Beharrung die Person, das höchste Prinzip des Wechsels die Zeit. Das Menschliche stellt sich dar als ein Spiel dieser beiden bestimmenden Mächte. Das Prinzip der Person ergibt im Menschen den Formtrieb, das Prinzip der wechselnden Zeit den Stofftrieb: im Spieltrieb zeigt sich eine diese beiden Triebe miteinander versöhnende Tätigkeit. Heinrich von Stein bemerkt dazu sehr fein[4]): „Um das Wort wie Schiller zu verstehen, denkt man bei Spiel zunächst am besten an die Zunge einer Wage, welche bei gleichschwer belasteten Wagschalen in gleichmäßigen Schwingungen hin und her geht.“

Der Terminus Spiel erfreut sich bei Schiller einer sehr fleißigen Verwertung, namentlich in den Gedichten und Dramen, wo er aber meistens in der uns heute noch geläufigen Bedeutung vorkommt. Bei ihm findet sich:

[1]) Vgl. X, 327, 13f. [2]) Vgl. K. Groos: Der ästhet. Genuß, S. 19.
[3]) Vgl. H. v. Stein: Goethe u. Schiller, S. 45. [4]) Ibid.

I. Spiel im Sinne von Bewegung:

1. Spiel als Modulation der Stimme:

Der Stimme seelenvolles Spiel
Entfaltete sich zum Gesange.
S.-A. I, **182**, 192. (D. Künstler.)

2. Spiel als das Gewoge der Wellen:

Hin zu einem großen Meere
Trieb mich seiner Wellen Spiel.
S.-A. I, **40**, 29. (D. Pilgrim.)

3. Spiel als das wechselnde Getriebe:

Begleite sie mit ihrem Schwunge
Des Lebens wechselvolles Spiel.
S.-A. I, **58**, 412. (D. Lied v. d. Glocke.)

Wollt ihr in meinen Kasten sehn?
Des Lebens Spiel, die Welt im Kleinen,
Gleich soll sie eurem Aug erscheinen[1]).
S.-A. I, 273. (Das Spiel des Lebens.)

Jetzt fliehet aus des Lebens wildem Spiel
Mein großer Schatten zu des Grabes Frieden.
S.-A. X, **260**, 943. (Dido.)

Das Spiel des Lebens sieht sich heiter an,
Wenn man den sichern Schatz im Busen trägt.
Piccol. III, 4.

II. Spiel im Sinne von Geschäft, Angelegenheit:

Doch dir geziemt es nicht, in solchem Spiel
Die Hand zu haben. Piccol. III, 2.

Mich und meine Liebe lassen Sie auf jeden Fall aus dem Spiele. Parasit I, 2.

III. Spiel in der Bedeutung von Tätigkeit:

1. Spiel als nachahmende Tätigkeit:

a) Spiel = Schauspiel:

Drum nicht in alte Fesseln uns zu schlagen
Erneuerst du dies Spiel der alten Zeit.
S.-A. I, **200**, 25f. (An Goethe.)

Der scherzenden, der ernsten Maske Spiel,
Vereinigt uns aufs neu in diesem Saale.
Prol. z. Wallenst. 1.

[1]) Hier klingt die Vorstellung von III, 1, a) an.

b) Spiel als Tätigkeit des Schauspielers:

Schiefes Spiel vergibt man dem schwachen Kopfe, aber den Schauspieler, der sich dem Publikum durch nichts als fleißiges Memorieren empfehlen kann, und der jetzt dasteht und seinen Dialog um Gottes willen aus der Soufleurgrube hervorholt, sollten die Gesetze bestrafen.

Goedeke III, 586, 11f.

Ich behalte mir die Freiheit vor, über das, was ich an seinem Spiel bewundere, und was ich nicht bewundere, ein andermal ... zu reden. Goedeke III, 587, 11f.

2. Spiel im Sinne einer wertlosen Tätigkeit, Tand im Gegensatz zum Ernst.

Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
Auf schwanker Leiter der Gefühle.

S.-A. I, 217, 19f. (D. Macht d. Gesanges.)

Wenn's nur dein Spiel gewesen, glaube mir,
Du wirst's in schwerem Ernste büßen müssen.

Wallenst. Tod, I, 3.

3. Spiel im Sinne von Tätigkeit zu Zeitvertreib und Unterhaltung:

Die mehresten Spiele, welche im gemeinen Leben im Gange sind, beruhen ... auf dem Gefühle der freien Ideenfolge oder entlehnen doch ihren größten Reiz von demselben. X, 378, 23f.

Zweierlei Genien sind's, die dich durchs Leben begleiten,
Mit erheiterndem Spiel verkürzt dir der eine die Reise.

S.-A. I, 260, 3. (D. Führer d. Lebens.)

Der freien Jugend flücht'ge Spiele.

S.-A. II, 87. (An Demois. Slevoigt.)

Hoher Sinn liegt oft in kind'schem Spiel.

S.-A. I, 19. (Thekla.)

Laßt, Vater, genug sein das grausame Spiel!

S.-A. I, 90, 141. (Taucher.)

Das ist ein Scherz, ein heitres Spiel, ein Fest,
Das er sich selbst und seinem Herzen gibt.

J. v. Orleans I, 2.

4. Spiel als zwangsfreie Betätigung der Kräfte:

Edle Menschen sind schon dem Glücke sehr nahe, wenn nur ihre Seele ein freies Spiel hat; dieses wird oft von der

Gesellschaft ... eingeschränkt; aber die Einsamkeit gibt es uns wieder, und eine schöne Natur wirkt auf uns wie eine schöne Melodie. B. II, 28.

Die Natur gab die Schönheit des Baues, die Seele gibt die Schönheit des Spiels. X, 79, 17.

Ein reger Geist verschafft sich auf alle körperlichen Bewegungen Einfluß und kommt zuletzt mittelbar dahin, auch selbst die festen Formen der Natur, die dem Willen unerreichbar sind, durch die Macht des sympathetischen Spiels zu verändern[1]). ibid. 89f, 30f.

Die Schönheit des Baues als bloßes Naturprodukt hat ihre bestimmten Perioden der Blüte, der Reife und des Verfalles, die das Spiel zwar beschleunigen, aber niemals verzögern kann. ibid. 90, 29f.

Wenn dem freien Effekt der Sinnlichkeit der Ausdruck des Geistes fehlte ...., wäre es keine Schönheit des Spiels mehr. ibid. 94, 24f.

... so wird derjenige Zustand des Gemüts, wo Vernunft und Sinnlichkeit — Pflicht und Neigung — zusammenstimmen, die Bedingung sein, unter der die Schönheit des Spiels erfolgt. ibid. 98, 2f.

[Der Sprachgebrauch], der alles das, was weder subjektiv noch objektiv zufällig ist, und doch weder äußerlich noch innerlich nötigt, mit dem Wort Spiel zu bezeichnen pflegt. X, 325, 3f.

5. Spiel als freie Betätigung einer überschüssigen Kraft:

Das Tier arbeitet, wenn ein Mangel die Triebfeder seiner Tätigkeit ist, und es spielt, wenn der Reichtum der Kraft diese Triebfeder ist, wenn das überflüssige Leben sich selbst zur Tätigkeit stachelt. Selbst in der unbeseelten Natur zeigt sich ein solcher Luxus der Kräfte und eine Laxität der Bestimmung, die man in jenem materiellen Sinn gar wohl Spiel nennen könnte ... Von dem Zwang des Bedürfnisses oder dem physischen Ernste nimmt sie durch den Zwang des

[1]) Hier klingt auch die Bedeutung von I. an. „Sympathetisch" nennt Schiller die Bewegungen, die ohne den Willen der Person, nach einem Gesetz der Notwendigkeit erfolgen, aber auf Veranlassung von Empfindungen. Er stellt sie den willkürlichen Bewegungen gegenüber, die durch den Willen der Person hervorgerufen werden; vgl. X, 81. Den Ausdruck „sympathetisch" dürfte Schiller seinen medizinischen Studien verdanken. —

Überflusses oder das physische Spiel den Übergang zum ästhetischen Spiele ... X, 377, 15f.

6. Spiel als schöpferische Betätigung der Seelenkräfte:

a) Spiel als zwangsfreie Betätigung der Einbildungskraft:

Jene [Leiden, von denen wir Zeugen sind] heben das freie Spiel unsrer Einbildungskraft auf und dringen, da sie unsre Sinnlichkeit unmittelbar treffen, auf dem kürzesten Weg zu unserm Herzen. X, 29, 23f.

Das Interesse der Einbildungskraft aber ist: sich frei von Gesetzen im Spiele zu erhalten. X, 169, 34f.

Dafür, daß bei dem ästhetisch verfeinerten Menschen die Einbildungskraft auch in ihrem freien Spiele sich nach Gesetzen richtet, und daß der Sinn sich gefallen läßt, nicht ohne Beistimmung der Vernunft zu genießen, wird von der Vernunft gar leicht der Gegendienst verlangt, in dem Ernst ihrer Gesetzgebung sich nach dem Interesse der Einbildungskraft zu richten. X, 408, 5f.

Es ist keine geringe Aufgabe für ihn [den Dichter], in der pathetischen Satire nicht die poetische Form zu verletzen, welche in der Freiheit des Spiels besteht. X, 457f, 30f.

Bei dem Schönen fängt die Vernunft an, in das willkürliche Spiel der Phantasie ihre Gesetzmäßigkeit zu mischen ... Das Schöne dient ... nicht bloß dazu, die Sinne zur Denkkraft zu erheben und Spiel in Ernst zu verwandeln, es hilft auch umgekehrt, die Denkkraft zu den Sinnen herabzuziehen und Ernst in Spiel zu verwandeln. B. III, 395.

Mit Vorliebe stellt unser Dichter den Ernst der Vernunft dem Spiele der Einbildungskraft gegenüber.

b) Spiel als künstlerische Tätigkeit, die um ihrer selbst willen verrichtet wird:

Das Spiel verwandelt sich in ein ernsthaftes Geschäft [wenn der Zweck bei der Kunst moralisch ist], und doch ist es gerade das Spiel, wodurch sie das Geschäft am besten vollführen kann. X, 3, 10f.

Ist der logische Zweck bloß eingebildet, so herrscht die Schönheit; dann liegt an Erreichung des angekündigten Zwecks gar nichts; der Künstler spielt gleichsam mit seinem Gegenstande. Hierher kann die ganze Dichtkunst gezählt

werden. Erreicht der Dichter den Zweck der Schönheit völlig, so hat er obendrein den moralischen schon erlangt. — Die Schönheit duldet keine Abhängigkeit von logischen Zwecken, sondern folgt ihren eigenen Gesetzen. Durch ihr Spiel mit dem ernsthaften logischen Zweck erreicht sie ihn selbst am besten. X, 47.

Bei diesem Anlaß erinnere ich an eine Stelle Dessoirs, in welcher das künstlerische Schaffen mit dem Spiele des Kindes verglichen wird[1]): „Das Spiel des Kindes formt Dinge der Wirklichkeit nicht nach logischer Notwendigkeit, sondern nur aus subjektivem Bedürfnis. Und dies beseelende Schauen des Kindes ist der Typus aller künstlerischen Weltauffassung." —

c) Spiel als freie schöpferische Betätigung der Phantasie:

Bei andern [Stücken] scheinen wir uns der Absicht gar nicht zu erinnern, in welcher uns der Dichter im Schauspielhause versammelt hat, und zufrieden, durch glänzende Spiele der Einbildungskraft und des Witzes angenehm unterhalten zu sein, bemerken wir nicht einmal, daß wir ihn mit kaltem Herzen verlassen. X, 40, 19.

Von dem Zwang des Bedürfnisses ... nimmt sie [die Natur] durch ... das physische Spiel den Übergang zum ästhetischen Spiele, und ehe sie sich in der hohen Freiheit des Schönen über die Fessel jedes Zwecks erhebt, nähert sie sich dieser Unabhängigkeit wenigstens von ferne schon in der freien Bewegung, die sich selbst Zweck und Mittel ist ...[2]) Von dem Spiel der freien Ideenfolge, welches noch ganz materieller Art ist ... macht endlich die Einbildungskraft in dem Versuch einer freien Form den Sprung zum ästhetischen Spiele ... X, 377f, 29ff.

Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im physischen als im moralischen entbindet[3]) ...

[1]) Vgl. M. Dessoir: Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch., S. 34.

[2]) Hier nähert sich „Spiel" der Bedeutung von III, 6b.

[3]) „Spiel" erreicht hier beinahe die Bedeutung von „Illusion" und „Schein".

Im ästhetischen Staat, im Kreise des schönen Umgangs erscheint der Mensch dem Menschen nur als Gestalt und darf ihm nur als Objekt des freien Spiels gegenüberstehen.
X, 381, 20ff.

Unter dem Reich des Spiels ist das Reich der Kunst zu verstehen. Die Kunst ist insofern Spiel zu nennen, als ihr Schaffen, in dem der Künstler das eigentliche Wesen der Kunst erblickt, sich von den übrigen Arten menschlicher Tätigkeit unterscheidet, da es nicht nur als Mittel zu einem außerhalb der Tätigkeit liegenden Zwecke ausgeführt wird, sondern wesentlich um seiner selbst willen. Kunst ist Selbstzweck, das ist von jeher der Standpunkt aller Klassiker gewesen. In diesem Sinne weist die Kunst Verwandtschaft auf mit dem Spiele. Der erste, welcher die Analogie von Spiel und Kunst angedeutet hat, ist Kant gewesen[1]). „Kunst und Handwerk", sagt er[2]), „unterscheiden sich wie Spiel und Arbeit. Man sieht die erste so an, als ob sie nur als Spiel, d. i. als Beschäftigung, die für sich selbst angenehm ist, zweckmäßig ausfallen könne; das zweite so, daß es als Arbeit, d. i. Beschäftigung, die für sich selbst unangenehm und nur durch ihre Wirkung (z. B. den Lohn) anlockend ist." — Schiller war es dann, welcher die ganze wissenschaftliche Bedeutung dieser Erkenntnis erfaßt und weitergebildet hat. Er nennt ja die Kunst geradezu ein Spiel, freilich nicht im gewöhnlichen Sinne, welches er als „physisches Spiel" von dem „ästhetischen Spiel" der Kunst unterscheidet. Denn der Mensch besitzt außer dem physischen Spiele, das er mit dem Tiere gemein hat, ein psychisches Spiel in der „freien Bewegung seiner Einbildungskraft." Die Kunst ist ein Spiel des Geistes, die freie schöpferische Betätigung der höchsten seelischen Kräfte. Bemerkenswert

[1]) Vgl. Ed. v. Hartmann: Ästhet., S. 4.
[2]) Vgl. Kiesewetter: II, S. 389, u. Kant: Krit. d. U., § 43.

ist aber, daß Schiller nur der inneren künstlerischen Tätigkeit den Charakter eines Spiels zugesprochen hat, also nur der Schöpfung in der Phantasie, nicht der Ausführung des Kunstwerks im Stoffe; denn diese ist keineswegs als ein heiteres Spiel, vielmehr als mühsame Arbeit zu betrachten[1]).

Wenn Kant feststellt[2]): „Spiel nennen wir eine Tätigkeit, die für sich selbst gefällt, also wird beim Schönen, wo Zweckmäßigkeit des Gegenstandes für Einbildungskraft und Verstand in der Vorstellung stattfindet, ein Spiel der beiden Erkenntniskräfte erweckt, und dieses Spiel ist frei, ohne Interesse, weil ihm kein bestimmter Begriff als Zweck zum Grunde liegt" — so scheint das „freie Spiel der Einbildungskraft und des Verstandes", worin Kant[3]) das Wesen des ästhetischen Wohlgefallens suchte, Schiller veranlaßt zu haben, den Begriff so zu steigern, daß er identisch wurde mit dem der Hervorbringung und des Genusses der Schönheit[4]).

Im Anschluß an diese Theorien Kants und Schillers ist neuerdings von der Illusionsästhetik darauf hingewiesen worden, daß „der Kunsttrieb im Grunde nichts anderes sei als ein Spieltrieb, daß die Kunst ganz überraschende Analogien mit dem Spiel der Kinder habe, denen zum Teil geradezu ein ästhetischer Charakter müsse zugesprochen werden"[5]). —

„Spiel" in der Kantschen Bedeutung, im Sinne „zwangsfreier Betätigung der Kräfte", — denn der Ausdruck „Spiel" soll nach Kant das Schöne nicht dem Frivolen zugesellen, sondern nur die Freiheit von jeder zwingenden Bestimmtheit, von jeder nötigenden An-

[1]) Vgl. E. Große: Kunstwiss. Studien, S. 22.
[2]) Vgl. Kiesewetter II, 167, u. Kant: Krit. d. U., § 9.
[3]) Vgl. Krit. d. Urt. § 9.
[4]) Vgl. Th. Vischer: Ästhet. III, 93.
[5]) Vgl. Konr. Lange: Das Wesen d. Kunst II, 3.

spannung der Kräfte bezeichnen[1]) — verwertet Schiller namentlich in der Abhandlung „Über Anmut und Würde", wie dies unsre Gruppe III, 4 (vgl. oben S. 99f.) beweist[2]). Doch hat Gneiße[3]) mit Recht den Unterschied zwischen Kants und Schillers Spielbegriff betont: bei Kant bedeute dieser Ausdruck die Tätigkeit der Vorstellungskräfte, welche von einem Bilde zum andern schweben, ohne daß es zu einem begrifflichen Bewußtsein derselben komme. Während Schiller unter „Spiel", wenn er den viel umfassenderen Ausdruck auf die Erkenntnistätigkeit des Geistes beziehe, die Tätigkeit der Einbildungskraft verstehe, „welche, bei der Bildung des Scheins frei und doch gesetzmäßig, ein durchaus bestimmtes Bewußtseinsgebilde in uns hervorruft." —

Vor Kant und Schiller hat der schottische Moralphilosophe Home[4]) Äußerungen über das Spiel getan, bei denen man teilweise an unsern Dichter denken kann. Home, dessen Grundbegriff der Ästhetik überall die Bewegung, Erregung oder „emotion", wie er es nannte, bildet, führt das Vergnügen der Kinder am Spiele auf die Annehmlichkeit der Bewegungen „ohne eine Beziehung auf eine Absicht oder ein Spiel" zurück[5]).

Mit seinem Terminus „physisches Spiel", worunter er die „freie Betätigung einer überschüssigen Kraft" versteht, hat Schiller als erster die sogenannte „Kraftüberschußtheorie" begründet, die dann in Jean Paul und Beneke Vertreter fand, namentlich für die Erziehungslehre. Jean Paul's Satz lautet: „Das Spielen ist anfangs der verarbeitete Überschuß der

[1]) Vgl. Kiesewetter II, 110.

[2]) Vgl. S.-A. XII, 369 Anmerkg. 53 u. Tomaschek, S. 359.

[3]) Schillers Lehre v. d. ästhet. Anschauung, S. 180.

[4]) Grundsätze d. Krit.

[5]) Vgl. H. v. Stein: Entstehg. d. neuern Ästhet., S. 205 u. Schiller, S.-A. XII, 369, Anmerkg. 53.

geistigen und körperlichen Kräfte zugleich“[1]). Damit stimmt auch Beneke überein[2]): „Das Kind verwendet auf die Spiele zunächst seine überschüssige Kraft.“ Später ist diese Theorie von Herbert Spencer[3]) neu begründet worden als Lehre vom „overflow of energy“, in welcher betont wird, das Spiel sei Selbstzweck und entspringe einem Überschuß an Lebenskraft in den Organen, welche nach adäquater funktioneller Beschäftigung verlangen. — Hier also, bei dem Terminus „Spiel“ in dieser Bedeutung, dürfen wir Schiller als den eigentlichen Urheber bezeichnen. —

Werfen wir nun noch einen Blick auf die eigenartige Ableitung **Spieltrieb** hin und behalten dabei das im Auge, was wir oben (S. 90ff.) über das Verhältnis des Stoff- und Formtriebes festgelegt haben. Solange der Mensch nur empfindet, d. h. solange der Stofftrieb in ihm vorherrscht, bleibt ihm seine Person, oder seine absolute Existenz, Geheimnis. Solange er nur denkt, d. h. solange der Formtrieb ihn beherrscht, bleibt ihm sein Zustand, seine Existenz in der Zeit, Geheimnis[4]). Gäbe es aber Fälle, wo er diese doppelte Erfahrung zugleich machte, so hätte er schlechterdings nur in diesen Fällen eine vollständige Anschauung seiner Menschheit. In solchen Fällen ist als dritte herrschende Neigung des Menschen der Spieltrieb wirksam. „In ihm verschmelzen sich der Wunsch nach Empfang eines äußern Objektes und der Wunsch nach Behauptung und Produktion des Subjektes in eins. Er verlangt nicht nach bloß materialem Sein und nicht nach bloß formaler Gestalt, sondern nach ‚lebender Gestalt‘,

1) Levana § 49.
2) Fr. Ed. Beneke: Erziehgs.- u. Unterrichtslehre 1835, I, 131.
3) Psychol. II, § 533f., S. 706ff.
4) Vgl. O. Harnack: Die klass. Ästhet. d. Deutschen, S. 44f.

d. h. nach dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nennt, nach der ‚Konsummation' der Menschheit." — Der Spieltrieb, d. h. die künstlerische Tätigkeit[1]), verbindet den niedern Stofftrieb, d. h. das sinnliche Begehren, mit dem höhern Formtrieb. Er ist aber kein dritter Grundtrieb, der die beiden andern vermittelt, da jene den Begriff der Menschheit erschöpfen[2]). Er ist der der harmonischen Verbindung von Sinnlichkeit und Vernunft entsprechende Schönheitssinn[3]), dessen Wirken dahin geht, die beiden Grundtriebe im Gleichgewicht zu erhalten.

Mit gewohntem Scharfsinn hat Gneiße[4]) darauf hingewiesen, wie eine der bedeutendsten Schwierigkeiten, welche die Terminologie der „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen" bietet, diese ist, daß das Wort „Spieltrieb" keinen Gegensatz zu Stoff- und Formtrieb bildet. „Stoff und Form bezeichnen nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch Objekte unsres Wahrnehmens, Spiel bezeichnet eine Art unsres Handelns. Schiller aber, wie schon erwähnt, faßt alle drei Bezeichnungen weiter: Stoff umfaßt nicht bloß die Empfindung, sondern auch das Gefühl, den Affekt und das sinnliche Begehren; Form nicht bloß den Gedanken, sondern auch das vernunftbestimmte Wollen. Und Spiel ist ihm nicht bloß das sinnlich-vernünftige Handeln, sondern auch das sinnlich-vernünftige Wahrnehmen. Wenn nun Stoff- und Formtrieb nicht bloß unser Wahrnehmen, sondern auch unser Handeln bestimmen, so bestimmt umgekehrt der Spieltrieb nicht bloß unser Handeln, sondern auch unser Wahrnehmen"[5]).

[1]) Vgl. Überweg: Gesch. d. Philos. III, 378.
[2]) Vgl. S.-A. XII, 369, Anmerkg. 53.
[3]) Vgl. Tomaschek, S. 239.
[4]) Schillers Lehre v. d. ästhet. Wahrnehmg., S. 40 Anmerkg.
[5]) Mit dieser sachlichen Erklärung fällt nun auch Ed. v. Hart-

Robert Sommer hat das mißverständliche Wort „Spieltrieb" umgedeutet in „Beseelung der Form in der Anschauung"[1]), womit er aber eigentlich den Anschein erweckt, den Spieltrieb nur auf das Gebiet der Ästhetik, der Betrachtung einzuschränken. —

Prüfen wir nun an Schillers eigenen Ausführungen die Eigenschaften des Spieltriebes, so ergibt sich uns etwa folgende Einteilung:

I. Spieltrieb als harmonische Vereinigung von Stofftrieb und Formtrieb, von Sinnlichkeit und Vernunft: Zustand der Totalität:

> Derjenige Trieb, in welchem beide [Sach- und Formtrieb] verbunden wirken, der Spieltrieb, würde dahin gerichtet sein, die Zeit in der Zeit aufzuheben, Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren ... Der Spieltrieb wird bestrebt sein, so zu empfangen, wie er selbst hervorgebracht hätte, und so hervorzubringen, wie der Sinn zu empfangen trachtet ... Der Spieltrieb wird damit umgehen, die Einheit der Idee in der Zeit zu vervielfältigen, das Gesetz zum Gefühl zu machen. Der Spieltrieb wird das Gemüt zugleich moralisch und physisch nötigen ... Der Spieltrieb ... wird ... zugleich unsre Vollkommenheit und Glückseligkeit zufällig machen, er wird also ... die Zufälligkeit in beiden wieder aufheben, mithin Form in die Materie und Realität in die Form bringen ... Er bringt Empfindungen und Affekte mit den Ideen der Vernunft in Übereinstimmung und versöhnt die Gesetze der Vernunft mit den Sinnen ... Er wird in seinem Objekte die Materie mit der Form und die Form mit der Materie auswechseln, er wird in seinem Subjekte Notwendigkeit in Freiheit und Freiheit in Notwendigkeit verwandeln und auf diese Art beide Naturen im Menschen in die innigste Gemeinschaft setzen.
> X, 321 f., 10 ff.

---

manns (Bd. 3, S. 26) erhobener Vorwurf: „Der Spieltrieb, welcher von Schiller in ziemlich unklarer Weise als die Synthese von Stofftrieb und Formtrieb hingestellt wird" — dahin. Denn unklar kann die Aufstellung des Spieltriebes nur dem erscheinen, der die weitgehende Bedeutung der drei Termini: Stoff, Form und Spiel bei Schiller unbeachtet läßt.

[1]) Vgl. Gesch. d. deutsch. Psycholog. u. Ästhet., S. 426.

Mithin tut sie [die Vernunft] den Ausspruch: Der Spieltrieb soll nicht bloß Sachtrieb und soll nicht bloß Formtrieb, sondern beides zugleich, d. i. Spieltrieb sein. Mit andern Worten: Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen und soll nur mit der Schönheit spielen ... Denn ... der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt[1]).

X, 327, 9f.

In den Gedichten kommt der Terminus Spieltrieb nicht vor, dennoch finden wir in den „Künstlern" schon den Gedanken ausgesprochen, daß der Mensch seine sinnliche Natur mit den niedern Wesen, seine sittliche Bestimmung mit höhern Geistern teilt, die harmonische Ausgleichung aber des sinnlichen und übersinnlichen Elementes allein besitze[2]). Auch in dem Gedichte „Das Ideal und das Leben" erinnert eine Stelle an die harmonische Tätigkeit jenes Triebes:

Aufgelöst in zarter Wechselliebe,
In der Anmut freiem Bund vereint,
Ruhen hier die ausgesöhnten Triebe,
Und verschwunden ist der Feind.

S.-A. I, 193, 68f.

II. Spieltrieb als Verschönerungstrieb, Beseelung der Form in der Anschauung:

[Gegenstand des Sachtriebes heißt Leben, Gegenstand des Formtriebes heißt Gestalt.] Der Gegenstand des Spieltriebes in einem allgemeinen Schema vorgestellt, wird also lebende Gestalt heißen können. X, 323, 16f.

Sie [die Schönheit] ist das gemeinschaftliche Objekt beider Triebe [des Sach- und des Formtriebes], d. h. des Spieltriebs. ibid. 325, 2f.

Die wirklich vorhandene Schönheit ist des wirklich vorhandenen Spieltriebes wert; aber durch das Ideal der Schönheit, welches die Vernunft aufstellt, ist auch ein Ideal des Spieltriebes aufgegeben, das der Mensch in allen seinen Spielen vor Augen haben soll. ibid. 326, 19f.

[1]) Der letzte Satz könnte auch zu Gruppe II gerechnet werden.
[2]) Vgl. W. Windelband: Gesch. d. n. Philos. II, 263.

Je nachdem sich der Spieltrieb entweder dem Sachtriebe oder dem Formtriebe nähert, wird auch das Schöne entweder mehr an das bloße Leben oder an die bloße Gestalt grenzen. ibid. **326**, 23f.

III. Spieltrieb als Schönheitssinn:

Gleich so wie der Spieltrieb sich regt, der am Scheine Gefallen findet, wird ihm auch der nachahmende Bildungstrieb folgen, der den Schein als etwas Selbständiges behandelt. X, **371**, 18f.

Der ästhetische Spieltrieb wird in seinen ersten Versuchen noch kaum zu erkennen sein, da der sinnliche mit seiner eigensinnigen Laune und seiner wilden Begierde unaufhörlich dazwischentritt, die hohe Notwendigkeit des Ideals mit der Notdurft des Individuums verwechselt. ibid. **379**, 4f.

Nicht zufrieden, einen ästhetischen Überfluß in das Notwendige zu bringen, reißt sich der freiere Spieltrieb endlich ganz von den Fesseln der Notdurft los, und das Schöne wird für sich allein ein Objekt seines Strebens[1]). ibid. **380**, 6f.

Wird der Stofftrieb dem sinnlichen Trieb und der Formtrieb dem moralischen oder sittlichen gleichgesetzt, so dürfen wir Spieltrieb mit dem ästhetischen Trieb identifizieren, wie z. B. in der oben (Gruppe III) angeführten Stelle aus X, **379**, 4f.

IV. Spieltrieb als ästhetischer Trieb:

Da, wo der Formtrieb herrschen soll, im Gebiete der Wahrheit und Moralität, darf keine Materie mehr sein, darf die Empfindung nichts zu bestimmen haben; aber da, wo der Sachtrieb regiert, im Bezirke der Glückseligkeit, darf Form sein und darf der Spieltrieb gebieten. X, **357**, 1f.

V. Spieltrieb im Sinne von Unterhaltungstrieb:

Man wird niemals irren, wenn man das Schönheitsideal eines Menschen auf dem nämlichen Wege sucht, auf dem er seinen Spieltrieb befriedigt. X, **326**, 26f.

Hierher darf man wohl auch die Stelle eines Gedichtes rechnen, obschon darin der Terminus nicht direkt genannt wird:

[1]) Der Terminus Spieltrieb grenzt hier beinahe an die Bedeutung: interesseloses Wohlgefallen.

Spiele, liebliche Unschuld! Noch ist Arkadien um dich,
Und die freie Natur folgt nur dem fröhlichen Trieb.
S.-A. I, 259, 6. (D. spielende Knabe.)

Fragen wir nun, woher Schiller den Begriff seines Spieltriebes empfangen hat; denn in der terminologischen Bezeichnung ist er bekanntlich der Schöpfer gewesen. Was unser Dichter von der tiefen und großen Bedeutung des Spieltriebes sagt, steht zum Teil auch schon in Plotin[1]). „Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt", ist, um mit Plotin zu reden, das *„θεῖα ζώειν*, das selige, mühelose Leben der Götter im Anschauen der Schönheit und Wahrheit, der Götter, die in hellem Lichte alles schauen und alles sind, denen nicht das Werden *(γένεσις)*, sondern das Sein *(οὐσία)* zukommt"[2]).

Sommer[3]) weist auf die Ausführungen des Psychologen Feder, über die Geschmacksäußerungen von Kindern und Wilden, die uns geschichtlich das scheinbar unvermittelte Auftauchen dieser Ideen in Schillers ästhetischen Briefen erklären sollen und uns die zeitgeschichtliche Bedingtheit des Begriffes „Spieltrieb" begreifen lassen. Demnach wäre das Wort „Spieltrieb" historisch aus dem Ideenkreise des sensualistisch gewendeten Empirismus (Locke, Feder) abzuleiten[4]), während es inhaltlich etwas völlig Originales bedeute: das sinnlich-objektive Phänomen der Beseelung des Gegenständlichen[5]).

Was nun Kant betrifft, so ist in seiner Aufstellung eines Zustandes zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, nämlich in dem ästhetischen der „interesselosen Be-

[1]) Vgl. H. F. Müller: Plotin u. Schiller üb. d. Schönh., S. 390.
[2]) Plotin: Enn. V, 8, 4f.
[3]) Gesch. d. deutsch. Psychol. u. Ästhet., S. 315.
[4]) Ibid. S. 426.
[5]) Vgl. Schiller S.-A. XII, 369, Anmerkg. 53.

trachtung“[1]), eine große Ähnlichkeit mit Schillers Spieltrieb anzuerkennen[2]).

Ferner haben wir gesehen, wie Fichte in seiner Theorie drei Haupttriebe unterschieden hat, von denen aber die beiden ersten nicht mit Schillers Sach- und Formtrieb identifiziert werden dürfen. In dem von Fichte angenommenen dritten Triebe hingegen sind die Beziehungen zwischen den Ansichten beider Philosophen am merklichsten. Beide bewegen sich hier auf gemeinsamer Kantischer Grundlage[3]). Fichte nennt seinen dritten Haupttrieb den „ästhetischen“, der also schon dem Namen nach an Schillers „Spieltrieb“ erinnert. Der ästhetische Trieb ist nach Fichte ein schöpferisches Vermögen; er geht auf Vorstellungen aus, rein um der Vorstellung willen, nicht auf Erkenntnis, auch nicht darauf, in der Wirklichkeit etwas zu erreichen. — Trotz einiger Übereinstimmungen dürfen wir aber nicht vergessen, daß Fichtes Theorie von den Trieben[4]), verglichen mit Schillers Lehre, bedeutende Unterschiede zeigt. Ich verweise mit dieser Behauptung auf Gneiße[5]), der in bezug auf jene Unterschiede sagt, daß Schillers Lehre umfassender sei, insofern sie sowohl die Entstehung der Empfindung (Anschauung bei Fichte) als das ästhetische Handeln mit berücksichtigt. Ferner zeige sich, daß der Begriff, welchen Fichte von der ästhetischen Wahrnehmung hat, eines genügend bestimmten Ausdrucks entbehre, und daß die Stelle, die er ihr innerhalb der übrigen

[1]) Krit. d. Urt. § 9.

[2]) Vgl. dazu: Windelband II, S. 262f. u. Th. Vischer III, 93f, auch Max Schasler II, 255, Anmerkg. 5.

[3]) Vgl. Tomaschek, S. 410 u. 460, Anmerkg. 38.

[4]) In der Schrift: Über Geist u. Buchstab in der Philosophie, vgl. oben S. 95f.

[5]) Schillers Lehre v. d. ästhet. Wahrnehmg., S. 197ff.

Erkenntniskräfte anweist, unhaltbar sei. „Schiller hatte recht, zu behaupten, daß sich Fichtes Theorie des ästhetischen Triebes mit seiner Lehre von der Auffassung des Schönen nicht vereinigen lasse." —

Mit dem Spieltrieb steht in engster Verbindung einer der wichtigsten Begriffe der klassischen Ästhetik, der des „Scheins." Dieser hängt, wie Robert Sommer[1]) nachgewiesen, mit dem aus Leibnizens Philosophie entstandenen Phänomenalismus zusammen, d. h. mit der Lehre, „daß die gegenständliche Welt eine Erscheinung des Geistes, eine subjektive Schöpfung der vorstellenden Seele sei."

Mit dem Ausdruck **„Erscheinung"** betreten wir eigentlich die Schwelle der philosophischen Begriffe, doch scheint es geboten, den Terminus zu berücksichtigen, den Schiller zu seiner Definition der Schönheit verwertet hat. Vor dem Begriff des „Scheins" mag zuerst noch ein Blick auf den Ausdruck „Erscheinung" fallen, der sich in den Werken des Dichters ungefähr in den folgenden Bedeutungen nachweisen läßt:

I. Erscheinung als Sichtbarwerdung:

1. Erscheinung als Sichtbarwerdung mit der Idee des Glanzes, des Lichtes im Hintergrunde, als Lichtgestalt:

Nicht der Sehende wird von ihrer Erscheinung beseligt,
Ihrer Herrlichkeit Glanz hat nur der Blinde geschaut.
S.-A. I, 122, 19. (D. Glück.)

Wie eines Engels Lichterscheinung steige
In ihres Kerkers Gräbernacht hinab[2]).
M. Stuart II, 4.

Seit ich bei jenem Leichenfest des Fürsten
Wie eines Engels Lichterscheinung dich
Zum erstenmal erblickte. B. v. Messina II, 2.

[1]) Gesch. e. deutsch. Psychol. u. Ästhet., S. 74.
[2]) Desgl. „Lichterscheinung" M. Stuart II, 9.

2. Erscheinung im Sinne von Phantom:

Es war nur eine täuschende Erscheinung!
J. v. Orleans IV, 9.

Ich gönne dir ... den seligen Glauben an die Menschen, die dich jetzt noch gleich holden Erscheinungen umspielen.
Menschenfeind 8. Sz.

3. Erscheinung als wirklicher Eintritt, Ankunft.

Doch wissen Sie,
Daß Ihre plötzliche Erscheinung mich
Bei meiner liebsten Arie erschreckte?
Don Carlos II, 8.

Erscheinung in dieser Bedeutung bedarf keiner Erläuterung; der Terminus ist in diesem Sinne im 18. Jahrhundert gebräuchlich so gut wie heute noch.

II. Erscheinung als Daseinsart, Apparenz, Vorkommnis:

Der Freiheit
Entzückende Erscheinung nicht zu stören.
Don Carlos III, 10.

Sprechend (im weitesten Sinne) nenne ich jede Erscheinung am Körper, die einen Gemütszustand begleitet und ausdrückt ... Sprechend im' engern Sinne ist nur die menschliche Bildung und diese auch nur in denjenigen ihrer Erscheinungen, die seinen moralischen Empfindungszustand begleiten. X, 87, 5f.

Der Mensch allein hat als Person ... das Vorrecht, in den Ring der Notwendigkeit ... durch seinen Willen zu greifen und eine ganz frische Reihe von Erscheinungen in sich selbst anzufangen. ibid. 88, 4f.

... daß es Erscheinungen an dem Menschen gibt, die nicht seiner Person als Intelligenz, sondern bloß seinem Instinkt als einer Naturkraft können zugeschrieben werden. X, 158, 22f.

Es [d. Schöne] unterscheidet sich aber vom ... Angenehmen, weil es durch die Form seiner Erscheinung, nicht durch die materielle Empfindung gefällt. X, 180, 3f.

Dieser Abfall der Natur im großen von den Erkenntnisregeln, denen sie in ihren einzelnen Erscheinungen sich unterwirft ... X, 227, 7f.

An die objektive Verknüpfung in den Erscheinungen hält sich der Dichter. X, 239, 25f.

Die landschaftliche Natur ist ein auf einmal gegebenes Ganze von Erscheinungen und in dieser Hinsicht dem Maler günstiger ... und mit der reizendsten Stetigkeit laufen ihre [der Natur] Erscheinungen ineinander. ibid. 247, 2ff.

Philosophische Bedeutung gewinnt der Terminus in folgender Gruppe:

III. Erscheinung ist die gegenständliche Welt, als Phänomen des Geistes aufgefaßt:

Der stille Gott taucht meine Fackel nieder,
Und die Erscheinung flieht.
S.-A. I, 196, 9f. (Resignation.)

Durch der Begierde blinde Fessel nur
An die Erscheinungen gebunden ...
S.-A. I, 180, 113. (D. Künstler.)

Wie die Erscheinungen um ihn
In weichem Umriß ineinander schwinden ...
ibid. 186, 304f.

Oh wie jetzt alles verwandelt ist um mich herum. Er hat alle Erscheinungen um mich her bestochen ...
Menschenfeind 2. Sz.

Sittlichkeit ist Bestimmung durch reine Vernunft, Schönheit als eine Eigenschaft der Erscheinungen ist Bestimmung durch reine Natur. Bestimmung durch Vernunft, an einer Erscheinung wahrgenommen, ist vielmehr Aufhebung der Schönheit, denn die Vernunftbestimmung ist an einem Produkt, das erscheint, wahre Heteronomie. B. III, 255.

Der Stoff [beim Kunstwerk] muß sich in der Form, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren. X, 56, 17f.

Die Worte stammen aus den ästhetischen Vorlesungen vom Wintersemester 1792/93. Beinah wörtlich gleich lautet eine Stelle im „Kallias": „Bei einem Kunstwerk muß sich der Stoff in der Form, der Körper in der Idee, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren ... Die Wirklichkeit in der Erscheinung: Wirklichkeit heißt hier das Reale, welches an einem Kunstwerk immer nur die Materie ist und dem Formalen oder der Idee,

die der Künstler in dieser Materie ausführt, muß entgegengesetzt werden. Die Form ist an einem Kunstwerke bloße Erscheinung, d. i. der Marmor scheint ein Mensch, aber er bleibt in Wirklichkeit Marmor." B. III, 294.

Erscheinung gewinnt hier die Bedeutung von „ästhetischer Schein", von dem wir nächstens hören werden. —

Freiheit der Erscheinungen ist das Objekt der ästhetischen Beurteilung ... Die ästhetische Beurteilung schließt alle Rücksicht auf objektive Zweckmäßigkeit und Regelmäßigkeit aus und geht bloß auf die Erscheinung; ein Zweck und eine Regel können nie erscheinen. X, 61, 18ff.

Nichts als was der Erscheinung unmittelbar und eigentümlich angehört, wird in die Vorstellung der Schönheit aufgenommen.[1]) ibid. 71, 28f.

Schönheit kann dem Menschen nur insofern beigelegt werden, als er in der bloßen Erscheinung diesen Vorzug behauptet, ohne daß man sich dabei seiner Menschheit zu erinnern braucht ... Denn sonst würde nicht der Sinn, sondern der Verstand über die Schönheit Richter sein ... Hier ist er nichts ... als Erscheinung unter Erscheinungen. ibid. 72, 10f.

So würde denn der Mensch in Gefahr schweben [wenn der Geist in ihm mächtig ist], gerade da, wo er sich durch den Gebrauch seiner Freiheit zu den reinen Intelligenzen erhebt, als Erscheinung zu sinken ... ibid. 78, 21ff.

Ich nenne die Schönheit eine Pflicht der Erscheinungen, weil das ihr entsprechende Bedürfnis im Subjekte, in der Vernunft selbst gegründet und daher allgemein und notwendig ist. ibid. 79, 11f.

Sind Anmut und Würde ... in derselben Person vereinigt, so ... steht sie da, gerechtfertigt in der Geisterwelt und freigesprochen in der Erscheinung. ibid. 117, 7f.

Das Schöne ist darin dem Angenehmen gleich, daß es immer den Sinnen muß vorgehalten werden, daß es nur in der Erscheinung gefällt. X, 179f., 34f.

Gern lassen wir die Imagination im Reich der Erscheinungen ihren Meister finden ... X, 219, 24f.

[1]) Desgl. X, 71, 13f.

Das Gemüt wird also unwiderstehlich aus der Welt der Erscheinungen heraus in die Ideenwelt, aus dem Bedingten ins Unbedingte getrieben. ibid. 227, 11f.

Der Staat soll ... indem er das unsichtbare Reich der Sitten ausbreitet, das Reich der Erscheinung nicht entvölkern[1]). X, 283, 1f.

Eben deswegen, weil der Geschmack nur auf die Form und nie auf den Inhalt achtet, so gibt er dem Gemüt zuletzt die gefährliche Richtung, alle Realität überhaupt zu vernachlässigen ... Aller Sachunterschied der Dinge verliert sich, und es ist bloß die Erscheinung, die ihren Wert bestimmt. X, 305, 2f.

Erscheinung ist hier eigentlich identisch mit „Form". Auch könnte die Stelle zu Gruppe II gerechnet werden. Ganz ähnlich lautet die Stelle aus einer andern Abhandlung[2]). —

Da der Geschmack nur immer auf die Behandlung und nicht auf die Sache sieht, so verliert sich da, wo er der alleinige Richter ist, aller Sachunterschied der Dinge. Man wird gleichgültig gegen die Realität und setzt allen Wert in die Form und in die Erscheinung. X, 403f., 34f.

Diesem [dem rein ästhetischen Gefühl] darf auch das Lebendige nur als Erscheinung, auch das Wirkliche nur als Idee gefallen. X, 373, 19f.

... daß wir das Dasein noch nicht genug von der Erscheinung geschieden und dadurch beider Grenzen auf ewig gesichert haben ... ibid. 375, 13f.

Erscheinung in der Bedeutung von Gruppe III als die gegenständliche Welt, sofern sie nur als subjektive sinnliche Anschauung von uns erfaßt wird, verwendet der philosophische Sprachgebrauch oft. So z. B. nach Schillers eigenen Angaben in den ästhetischen Vorlesungen gebraucht auch K. Phil. Moritz den Terminus in diesem Sinn, wenn er sagt: „Darstellung des Ganzen

[1]) Desgl. X, 314, 20.: „Reich der Erscheinungen" u. ibid. 323, 18.: „alle ästhet. Beschaffenheiten der Erscheinungen".

[2]) Von d. notwendigen Grenzen d. Schönen. Die erstgenannte Stelle aus d. Briefen üb. d. ästhet. Erziehung.

der Natur in der Erscheinung macht ein Kunstwerk aus“[1]). — Am häufigsten aber ist diese Bedeutung des Terminus bei Kant zu treffen, der das Wort geradezu definiert: „Der unbestimmte Gegenstand einer empirischen Anschauung heißt Erscheinung[2]“). Oder an andrer Stelle: „Was gar nicht am Objekte an sich selbst, jederzeit aber im Verhältnisse desselben zum Subjekte anzutreffen und von der Vorstellung des ersteren unzertrennlich ist, ist Erscheinung“[3]).

Kant hat zuerst die Existenz objektiver Erscheinungen gelehrt, später sich aber dem Begriff eines Phänomens zugeneigt, das nur seine Existenz dem „Ding an sich“ verdankt, sonst rein subjektiv, also Produkt des Intellektes ist. Auf dem Standpunkte der Kritik nennt er Erscheinung die subjektive Form der Existenz der Wirklichkeit, die zu dem Ding an sich in Wechselbeziehung steht[4]). „Die Gegenstände erscheinen uns, d. h. sie sind Gegenstände der Sinnlichkeit“[5]). — Also Erscheinungen sind Gegenstände der Sinne. Diese Bedeutung gewinnt der Terminus ja auch bei unserm Dichter. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß er hierin der direkte Erbe Kants ist. Der Ausdruck „Erscheinung“ spielt in den Kantschen Schriften eine zu wichtige Rolle, als daß ein so eifriger Kantleser wie Schiller nicht davon beeinflußt worden wäre.

Von dem Ausdruck „Erscheinung“ gehen wir nun über zu dem des **„Scheins“**, zu einem der wichtigsten Begriffe der klassischen Ästhetik. Schein ist in erster Linie ein Gegensatz vom Sein, das bloße Aussehen, das

1) Vgl. Schiller X, 52, 23f.
2) Werke: Rosenkranz 2, 60.
3) Ibid. 2, 85.
4) Krit. d. r. Vern. Reclam S. 23.
5) Ibid. S. 55; vgl. auch S. 61.

für ein Sein genommen wird. „Schein ist alles, was dem Sein, der Wahrheit ähnlich ist, ohne doch das Sein, die Wahrheit selbst zu sein. Der Schein ist ein durch falsches Urteilen real Gesetztes. Ist also auch der Schein nicht das Sein, so deutet er doch auf ein Sein hin“[1]). Damit ist eine Definition dessen gegeben, was unser Dichter mit dem Terminus „logischer Schein“ benannte[2]). Nun ist er aber nicht bei diesem stehengeblieben, sondern bei ihm schränkt sich der Phänomenalismus, welcher sich unter dem Einfluß der Leibnizschen Phychologie in Deutschland entwickelt hatte, auf das ästhetische Gebiet ein. Dem „logischen Schein“, der nur Täuschung beabsichtigt, stellt er einen „ästhetischen Schein“ gegenüber, der nicht Realität vertreten will, noch von derselben vertreten zu werden braucht. In dieser Bedeutung wird der Begriff des Scheins dem des Spiels an die Seite gestellt und beide gleicherweise auf die Kunst angewendet. Die Kunst ist nach Schiller das Reich des Spiels und des Scheins[3]). Zunächst sei aber auf andere Bedeutungen hingewiesen, in denen der Ausdruck bei Schiller vorkommt:

I. Schein im Sinne von Helligkeit:

1. Schein als Licht, das von einem selbstleuchtenden Körper ausgeht:

> Der Glocke nach ist's hell am Tag, und doch
> Dämpft finstre Nacht den Schein der Himmelslampe.
> Macbeth II, 12.

> Denn lange war er [Mars] feindlich mir gesinnt
> Und schoß mit senkrecht- oder schräger Strahlung,
> Bald im Gevierten, bald im Doppelschein ...
> Wallst. Tod I, 1.

---

[1]) Vgl. Eisler: Wörterb. d. philos. Begr. II, 280.

[2]) Vgl. unten S. 124f. u. Schillers Briefe üb. ästhet. Erziehg. Br. 26.

[3]) Vgl. unten S. 126ff.

2. Schein in der Bedeutung von strahlender Glanz:

Der Augen sonnenheitern Schein ... Goedeke VI, 360.

Die Feldflasche noch geb' ich drein,
Es ist mir nur um den schönen Schein [der Halskette].
Wallst. Lager 3.

3. Schein als blendende Helle:

Nimm, o nimm, die traur'ge Klarheit,
Mir vom Aug' den blut'gen Schein.
S.-A. I, 75, 61f. (Kassandra.)

Hier ist von dem blendenden Glanz der Wahrheit die Rede, den menschliches Auge nicht ertragen kann. In den „Künstlern"[1]) ist derselbe Gedanke ausgesprochen: Die Wahrheit, die Allwissenheit kann sich dem Menschen nicht zeigen, weil sein Auge den blendenden Anblick nicht erträgt. Darum muß die „furchtbar herrliche Urania" ihre Feuerkrone ablegen und sich uns im Gürtel der Anmut offenbaren. Was wir aber hier als Schönheit empfinden, „wird einst als Wahrheit uns entgegengehn," einst, wenn unsre Augen hellsehend geworden sind.

Zu „Schein" in der Bedeutung von I, 1. ließe sich eine Stelle aus Goethes astronomischen Studien[2]) anführen: „Ein phantastisches Analogon der Wirksamkeit unsres direkten und obliquen Widerscheins finden wir schon in der Astrologie, doch mit dem Unterschiede, daß von ihren Eingeweihten der direkte Widerschein, den wir als heilsam erkennen, für schädlich geachtet wird, mit dem Geviertschein jedoch ... haben sie es getroffen, wenn sie denselben für widerwärtig und unglücklich erklären. Wenn sodann der Gedrittschein und Gesechstschein ... von ihnen als heilsam angenommen wird, so möchte dies allenfalls gelten." —

[1]) S.-A. I, 178, 54ff.
[2]) Weim. Ausg. 55, 52.

Bekanntlich hat Schiller für sein astrologisches Motiv im Wallenstein durch schriftliche und mündliche Besprechungen mit Goethe viel gewonnen. Wenn Schiller von „Geviertschein" spricht, so ist das der Abstand im Winkel von 90°, der „Doppelschein" im Winkel von 180°; im ersten Fall treffen die Strahlen senkrecht, im zweiten schräg[1]).

Die nächste Bedeutung, die der Terminus „Schein" bei unserm Dichter gewinnt, ist folgende:

II. Schein im Sinne von Art und Weise, wie etwas sich zeigt, Aussehen, Form, Gestalt, Charakter eines Dinges:

Mich immer trifft der Haß der Tat. Ich muß
Sie eingestehn und kann den Schein nicht retten.
— — — — — — — — — — Was bekümmert dich
Der böse Schein bei der gerechten Sache? — — — —
Ihr kennt die Welt nicht, Ritter. Was man scheint,
Hat jedermann zum Richter; was man ist, hat keinen.
M. Stuart II, 5.

Es mißfällt ihnen, daß äußerer Flitterglanz so oft das wahre Verdienst verdunkelt; aber es verdrießt sie nicht weniger, daß man auch Schein vom Verdienste fordert und dem innern Gehalte die gefällige Form nicht erläßt.
X, 374f., 19f.

Die Tage haben für mich einen schönern Schein, wo ich hoffen kann, Sie zu sehen. B. II, 29.

III. Schein als Sichtbarkeit in abstraktem Sinne, als Augenschein, Evidenz:

1. Schein als schriftlicher Beweis:

Du bist nicht mehr, wenn dieser Schein verfällt.
S.-A. I, 198, 45. (Resignation.)[2]).

[1]) Vgl. dazu: Schiller S.-A. V, 402 u. Grimm: D. Wörterb. 8, 2419ff.

[2]) Hier möchte ich auf einen Irrtum in Grimms Wörterbuch hinweisen. Diese Stelle ist dort nämlich unter den Beispielen von 10. a. (vgl. Bd. 8, Sp. 2428) zu finden, obschon sie durchaus nicht dorthin gehört. In der Bedeutungsgruppe von 10. a. ist Schein als Gegensatz zum Wesen, zur Wirklichkeit dargestellt. Was nun

IV. Schein als relative Gewißheit, Wahrscheinlichkeit:

Welche alle einigen Schein für sich haben. VII, 249.

Ähnlich wie Kant: „Man kann allen Schein darein setzen, daß die subjektive Bedingung des Denkens für die Erkenntnis des Objekts gehalten wird"[1]).

V. Schein im Gegensatz zur Wirklichkeit, die Trüglichkeit eines Seins:

1. Schein im Sinne von äußeres Ansehen haben in Nichtübereinstimmung mit dem inneren Wesen:

War ich, wofür ich gelte, der Verräter,
Ich hätte mir den guten Schein gespart ...
Wallst. Tod I, 4.

Sie gab es auf, mit des Verbrechens Früchten
Den heil'gen Schein der Tugend zu vereinen,
Und was sie ist, das wage sie zu scheinen!
M. Stuart I, 7.

Der gute Schein nur ist's, worauf sie warten.
Tell I, 2.

Natur drückt Schönheit nicht bloß aus, sondern erschafft sie auch. Sie ist ... eine Eigenschaft des Sinnlichen, und ... der Künstler, der sie beabsichtet, kann sie nur so weit erreichen, als er den Schein unterhält, daß die Natur gebildet habe. X, 73, 26f.

2. Schein als Vorspiegelung; Vorwand:

Das ist nur der Schein! Wallst. Lager 2.

Das Volk versteht sich besser auf sein Glück,
Kein Schein verführt sein sicheres Gefühl. Tell III, 2.

3. Schein im Sinne von Täuschung, Trug:

Und diese Ruhe war nur Schein? Don Carlos II, 10.

Und etwas lebt noch in des Weibes Seele,
Das über allen Schein erhaben ist ... ibid. III, 10.

Schillers Stelle aus der „Resignation" (Schein im Sinne von Schuldschein) in dieser Gruppe zu tun hat, ist mir schlechterdings unverständlich.

[1]) Werke: Rosenkranz 2, 693.

Es gibt aber auch einen logischen Schein, den man mit der Wirklichkeit und Wahrheit verwechselt; dieser ist Betrug. X, 370, 25f. Anmerkg.

Zum falschen und bedürftigen Schein nimmt nur die Ohnmacht und die Verkehrtheit ihre Zuflucht, und einzelne Menschen sowohl als ganze Völker, welche entweder der Realität durch den Schein oder dem (ästhetischen) Schein durch Realität nachhelfen — beides ist gerne verbunden — beweisen zugleich ihren moralischen Unwert und ihr ästhetisches Unvermögen. ibid. 373, 31f.

Nichts ist gewöhnlicher, als von gewissen trivialen Kritikern des Zeitalters die Klage zu vernehmen, daß alle Solidität aus der Welt verschwunden sei und das Wesen über dem Schein vernachlässigt werde. ibid. 374, 3f.

Deine Arbeit ist Gaukelwerk — der Schein weiche der Tat. Fiesco II, 17.

Die letzte Stelle scheint mir besonders interessant, weil hier von dem „Scheine" der Kunst die Rede ist. Die Frage ist nun die, ob Schiller die Ansicht über Kunst, speziell über Malerei, die er seinem Helden in den Mund legt, selbst vertreten hat, oder ob er damit nur die banale Kunstanschauung des genuesischen Emporkömmlings charakterisieren wollte? „Fiesco" ist zwar ein Erzeugnis des jungen Schiller, dessen Ansichten über Kunst noch nicht auf der klassischen Höhe standen wie in späteren Jahren. Dennoch ist es fast unglaublich, daß der Künstler, der den hohen Begriff vom „ästhetischen Schein" ins Leben gerufen hat, einst so verächtlich von der Kunst und von künstlerischem Schaffen hätte denken können. —

Blicken wir nun auf Gruppe V zurück. Die Bedeutung von Schein im Gegensatz zur Wirklichkeit ist nichts Ungewöhnliches. Schon vor Schiller hat sie existiert und sich in der neuern Sprache wieder reich entwickelt. Vor Schiller finden wir in Sulzers „Theorie der schönen Künste" den Terminus „Schein" mit

„Täuschung" geradezu gleichgesetzt[1]) in dem Artikel „Täuschung": „Die Täuschung ist ein Irrtum, in dem man den Schein einer Sache für Wahrheit oder Wirklichkeit hält."

Eine schärfere Unterscheidung liefert Mendelssohn in seiner Definition[2]): „Eine Unwahrheit, die wir für wahr halten, ist ein Irrtum; wenn der Grund dieses Dafürhaltens in der Beschaffenheit der Sinne zu finden ist, ein Schein. Wahrheit hat einen objektiven Grund, Schein einen bloß subjektiven. Sinnliche Erkenntnis hat subjektive den höchsten Grad der Gewißheit und Evidenz."

Schein berührt sich hier aber sehr nahe mit dem, was Schiller Erscheinung nennt oder sinnliche Anschauung. Noch stärker tritt dies hervor in folgender Stelle[3]): „Die unmittelbare Vorstellung einer Sache, d. h. wie sie sich uns ohne Zergliederung, Überlegung usw. darstellt, heißt ihr Schein ... Eine Sache, die einen angenehmen Schein hat, ist schön."

Kant hingegen wollte „Schein" und „Erscheinung" streng geschieden wissen[4]): „Wir nennen eine Vorstellung eine Erscheinung, insofern sie den Gegenstand nach Maßgabe unsres Vorstellungsvermögens (nicht, wie er an sich beschaffen ist) darstellt. Unter Schein hingegen versteht man den Grund, der uns verleitet, ein falsches Urteil für wahr zu halten." — Kant versteht also, nach dieser Stelle zu schließen, unter Schein etwas Täuschendes.

Jedoch die Bedeutung, welche der Begriff des Scheins bei unserm Dichter erlangt, ist noch nicht erschöpft. Nachdem wir jene betrachtet haben, die Schiller unter

---

[1]) II, 757.
[2]) Gesammelte Schriften Bd. 4, I, 127. [3]) Ibid.
[4]) Log. S. 77, Proleg. § 40 u. Kiesewetter I, 60, Anmerkg.

dem Terminus „logischer Schein" zusammenfaßt, bleibt die Fassung des Begriffs übrig, welche für die klassische Ästhetik von grundlegender Bedeutung geworden ist. Auf die Analogie von Spiel und Schein mit der Kunst ist hingewiesen worden. Wir haben gesehen, wie Schiller das künstlerische Schaffen als ein „Spiel" bezeichnet, insofern es freie schöpferische Betätigung der Einbildungskraft ist und insoweit die künstlerische Tätigkeit um ihrer selbst willen geschieht. Wie nun das künstlerische Schaffen, so ist auch das künstlerische Betrachten nicht Mittel, sondern Selbstzweck. Einen Gegenstand ästhetisch betrachten, heißt, ihn um seiner selbst willen betrachten, ganz abgesehen von seinem praktischen oder ethischen Werte, und deshalb fühlt sich der Mensch in der ästhetischen Betrachtung frei und froh.

Die Ruhe der ästhetischen oder objektiven Betrachtung wird aber oft gestört durch die konkrete Natur. Wenn wir z. B. einem wilden Raubtier in der Freiheit begegnen, so läßt uns die Angst keine Muße zur ruhigen Kontemplation seiner Schönheit. Solchen Schwierigkeiten hilft die Kunst ab. Sie macht die Natur für den Menschen genießbar. Zu diesem Zwecke muß sie die Dinge vor allem ihres Wirklichkeitscharakters entkleiden, der die Ruhe der ästhetischen Betrachtung nicht zustande kommen läßt oder bald wieder stört. Sie muß ihren Darstellungen statt dessen den Charakter der Nichtwirklichkeit oder des Scheines geben. „Nur solange wir ihres Scheinwesens versichert bleiben, sind wir imstande, auch solche Gegenstände und Vorgänge objektiv anzuschauen und zu genießen, die, wenn sie wirklich wären, unsre Seele, statt mit der stillen Klarheit der Kontemplation, mit dem wildesten Sturm der Leidenschaft erfüllen würden. Die künstlerische Nach-

bildung der wirklichen Dinge muß zwar immer so weit gehen, daß sie uns eine lebendige Vorstellung von denselben gibt, aber niemals so weit, daß sie uns die Vorstellung ihrer Lebendigkeit aufzwingt“[1]).

Der Schein ist also ein wesentliches Erfordernis der künstlerischen Darstellung, und zwar der als solcher empfundene Schein. Die Kunst soll scheinen; sie bekennt sich aufrichtig zu der Täuschung, die sie hervorruft; sie „will nicht Realität vertreten, noch von derselben vertreten sein“[2]). Es ist daher sehr ungerechtfertigt, wenn Eugen Dühring[3]) Schillers „ästhetischen Schein“ mit „Lug und Trug“ gleichsetzt. Seine Worte: „Da haben wir wieder das Bedürfnis des schönen Scheins, der, unbekümmert um Wahrheit, bloß darum angebracht werden soll, weil es dabei glitzert ... man will eine Reproduktion oder auch Produktion von wahrem Leben, aber nicht eine Erzeugung von Trug und Schein“ — zeugen von vollständiger Unkenntnis der Schillerschen Theorie vom „ästhetischen Schein.“

Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen[4]).

In diesen Worten hat Schiller unzweideutig niedergelegt, was er unter dem berechtigten Schein der Kunst versteht. Die Stelle wird durch eine andere gleichwertige bekräftigt[5]):

Und wenn die Muse heut,
Des Tanzes freie Göttin und Gesangs,
Ihr altes deutsches Recht, des Reimes Spiel,
Bescheiden wieder fordert — tadelt's nicht!
Ja danket ihr's, daß sie das düstre Bild

[1]) Ich zitiere hier die feinsinnigen Worte v. E. Grosse: Kunstwiss. Studien, S. 36.

[2]) Vgl. Schiller X, 373.

[3]) Vgl. P. Geyer: Schillers ästhet.-sittl. Weltanschauung, S. 74.

[4]) Aus dem Gedicht „An Goethe“, S.-A. I, 201, 47f.

[5]) Prolog z. Wallenst., Vers 129f.

Der Wahrheit in das heitre Reich der Kunst
Hinüberspielt, die Täuschung, die sie schafft,
Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein
Der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt;
Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.

Hier, in der Zeit des vollendeten Wallenstein hat der Dichter es ausgesprochen, wie er im Reime eines jener Mittel sehe, den aufrichtigen Schein der Kunst über die gemeine Wirklichkeit zu erheben. Damit hängen seine Ansichten über Idealität auf der Bühne zusammen, wie er sie an verschiedenen Stellen[1]), ganz besonders aber in der Vorrede zur „Braut von Messina" ausgesprochen hat. Gemäß dem klassischen Grundsatze der ruhigen Kontemplation, die dem menschlichen Gemüt Freiheit von allem Zwang der Affekte zusichert, verlangt Schiller, „daß auf der Bühne nicht Wirklichkeit, sondern Dichtung herrsche, daß nicht reale, sondern symbolische Vorgänge sich vor ihm abspielen"[2]). Der deutsche Klassiker verlangt damit nichts anderes, als was einst der Grieche Aristoteles von der Kunst gefordert hat, nämlich: Nachahmung nicht der sinnlichen Erscheinungswelt, sondern des innern Wesens der Dinge. Von Schiller hat bekanntlich die Romantik das Problem übernommen und die Polemik gegen die Forderung vollständiger Illusion auf der Bühne auf die Spitze getrieben.

Wie der Spieltrieb die beiden entgegengesetzten Kräfte Stoff- und Formtrieb in sich vereinigt und harmonisch wirken läßt, so nimmt Schillers Begriff vom ästhetischen Schein eine Stufe ein zwischen Empfinden und Denken. Er ist das Bewußtseinsgebilde, welches auf eine Empfindung folgt und zur Erkenntnis weiter-

[1]) In der Abhandlg. üb. d. „Erhabene" vgl. S.-A. XI, **166**, 32ff. u. „Briefe üb. ästhet. Erziehg" vgl. S.-A. XII, **105**, 30ff.

[2]) Vgl. S.-A. VII, S. XIX.

führt. Der Mensch also, der die gegenständliche Welt um sich her ästhetisch betrachtet, befindet sich im Zustande vollkommenster Harmonie, weil in ihm Empfinden und Denken gleichmäßig vor sich geht. Daraus erklärt es sich, wie Schiller seinen hohen Begriff vom „ästhetischen Schein" nicht nur für das Reich der Kunst aufstellen, sondern auch für die Welt des ethischen Handelns und Empfindens fruchtbar machen konnte, wie er es in den zwei letzten Briefen über ästhetische Erziehung getan hat. Das eben verursacht immer wieder Schwierigkeiten beim Verständnis der ästhetischen Briefe, „daß man nicht beachtet, wie Schiller — im Gegensatz zu der damals verbreiteten Theorie von den Seelenvermögen — die verschiedenen Richtungen geistiger Tätigkeit zu einer und derselben Art von Bewußtseinsäußerung vereinigt, daß, was er von dem erkennenden Geiste sagt, immer auch von dem Affekts- und Willensvermögen, wie sie sich auf der gleichen Stufe darstellen, gilt ... So ist der Schein ein Produkt des auf der ästhetischen Stufe sich bewegenden Geistes, gleichviel, ob derselbe als erkennendes oder fühlendes oder wollendes Vermögen sich äußert"[1]).

Halten wir das aber im Auge, so verstehen wir Schillers Ausführungen besser[2]). „Bei welchem einzelnen Menschen oder ganzen Volk man den aufrichtigen und selbständigen Schein findet, da darf man auf Geist und Geschmack und jede damit verwandte Trefflichkeit schließen, da wird man das Ideal, das wirkliche Leben regieren, die Ehre über den Besitz, den Gedanken über den Genuß, den Traum der Unsterblichkeit über die Existenz triumphieren sehen. — Auf die Frage: Inwieweit darf Schein in der moralischen Welt sein?

[1]) Vgl. Gneiße: Schillers Lehre v. d. ästhet. Wahrnehmung, S. 76.
[2]) Vgl. X, 373f.

ist also die Antwort so kurz als bündig diese: Insoweit es ästhetischer Schein ist, d. h. Schein, der weder die Realität vertreten will noch von derselben vertreten zu werden braucht. Der ästhetische Schein kann der Wahrheit der Sitten niemals gefährlich werden, und wo man es anders findet, da wird sich ohne Schwierigkeit zeigen lassen, daß der Schein nicht ästhetisch war. Nur ein Fremdling im schönen Umgang z. B. wird Versicherungen der Höflichkeit, die eine allgemeine Form ist, als Merkmale persönlicher Zuneigung aufnehmen und, wenn er getäuscht wird, über Verstellung klagen. Aber auch nur ein Stümper im schönen Umgang wird, um höflich zu sein, die Falschheit zu Hilfe rufen und schmeicheln, um gefällig zu sein. Dem ersten fehlt noch der Sinn für den selbständigen Schein, daher kann er demselben nur durch die Wahrheit Bedeutung geben; dem zweiten fehlt es an Realität, und er möchte sie gern durch den Schein ersetzen."

Wer denkt nicht bei der Schilderung des Menschen, in dem der ästhetische Schein wirksam ist, an den früher (in dem ethischen Hauptwerk vom Jahre 1793) aufgestellten Begriff der „schönen Seele", in welcher Anmut und Würde, Pflicht und Neigung übereinstimmen? Nur ein harmonischer Mensch, der die Wirklichkeit soweit überwunden hat, daß er ihre Gegenstände betrachten kann, ohne zu begehren, der sich vom Zwange der gegensätzlichen Triebe frei fühlt, weil er die indifferente Mitte gefunden hat und der Spieltrieb in ihm tätig ist, nur ein solcher würde den ästhetischen Schein realisieren können.

Schiller verwertet abwechselnd fünf Epitheta, um seinen Begriff vom ästhetischen Schein zu charakterisieren. Wenn in seinen ästhetischen Abhandlungen Wendungen vorkommen wie: reiner, schöner, idealischer,

aufrichtiger, selbständiger Schein, so versteht er darunter das, was wir als ästhetischen Schein haben kennen lernen. Nach dieser einleitenden Betrachtung stellen wir also fest, daß Schein bei Schiller noch in einer weiteren Bedeutung vorkommt, als wir in den bisherigen Gruppen unterschieden haben, nämlich:

VI. Schein im Sinne von aufrichtiger Täuschung, die nicht Realität vertreten will:

An dem Scheine mag der Blick sich weiden ...
S.-A. I, 192, 14. (Ideal u. Leben.)

Bleibe die Blume dem blühenden Lenze,
Scheine das Schöne! B. v. Messina I, 8.

Wenn die Natur ... Gewalt erleidet, oder wenn sie ... Gewalt ausübt ... so ist ihre Nachahmerin, die bildende Kunst, völlig frei, weil sie von ihrem Gegenstand alle zufälligen Schranken absondert, und läßt auch das Gemüt des Betrachters frei, weil sie nur den Schein und nicht die Wirklichkeit nachahmt. Da aber der ganze Zauber des Erhabenen und Schönen nur in dem Schein und nicht in dem Inhalt liegt, so hat die Kunst alle Vorteile der Natur, ohne ihre Fesseln mit ihr zu teilen[1]). X, 230f., 34f.

Wenn auch hier der Terminus „ästhetischer Schein" noch nicht genannt ist, so ist doch inhaltlich dasselbe darunter zu verstehen. Die hier angeführte Stelle befindet sich in der Abhandlung: „Über das Erhabene", stammt also wie die „Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen" aus dem Gedankenkreis der ursprünglichen Briefe an den Prinzen von Augustenburg. Die direkte terminologische Bezeichnung „ästhetischer Schein" findet sich erst in dem 26. Brief über ästhetische Erziehung.

Der Schein der Dinge ist des Menschen Werk, und ein Gemüt, das sich am Scheine weidet, ergötzt sich schon nicht mehr an dem, was es empfängt, sondern an dem, was es tut. Es versteht sich wohl von selbst, daß hier nur von dem ästhetischen Schein die Rede ist, den man von der Wirklich-

[1]) Der Begriff des „Scheins" grenzt hier an den der „Form".

keit und Wahrheit unterscheidet, nicht von dem logischen, den man mit derselben verwechselt — den man folglich liebt, weil er Schein ist, und nicht, weil man ihn für etwas Besseres hält. Nur der erste ist Spiel, da der letzte bloß Betrug ist. Den Schein der ersten Art für etwas gelten lassen, kann der Wahrheit niemals Eintrag tun, weil man nie Gefahr läuft, ihn derselben unterzuschieben, was doch die einzige Art ist, wie der Wahrheit geschadet werden kann; ihn verachten, heißt alle schöne Kunst überhaupt verachten, deren Wesen der Schein ist. X, 370, 21ff.

Sobald der Mensch einmal so weit gekommen ist, den Schein von der Wirklichkeit, die Form von dem Körper zu unterscheiden, so ist er auch imstande, sie von ihm abzusondern; denn das hat er schon getan, indem er sie unterscheidet[1]). ibid. 371, 20f.

Nur soweit er aufrichtig ist (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt), und nur soweit er selbständig ist (allen Beistand der Realität entbehrt), ist der Schein ästhetisch. ibid. 373, 5f.

Der ästhetische Schein kann der Wahrheit der Sitten niemals gefährlich werden ...[2]). ibid. 374, 25f. Anmerkg.

... der idealische Schein, der eine gemeine Wirklichkeit veredelt. ibid. 374, 16f.

Nicht daß wir einen Wert auf den ästhetischen Schein legen (wir tun das noch lange nicht genug), sondern daß wir es noch nicht bis zu dem reinen Schein gebracht haben, daß wir das Dasein noch nicht genug von der Erscheinung geschieden und dadurch beider Grenzen auf ewig gesichert haben, dies ist es, was uns ein rigoristischer Richter der Schönheit zum Vorwurf machen kann. Diesen Vorwurf werden wir so lang verdienen, als wir das Schöne der lebendigen Natur nicht genießen können, ohne es zu begehren, das Schöne der nachahmenden Kunst nicht bewundern können, ohne nach einem Zwecke zu fragen. ibid. 375, 11f.

Dem selbständigen Schein nachzustreben, erfordert mehr Abstraktionsvermögen, mehr Freiheit des Herzens, mehr Energie des Willens, als der Mensch nötig hat, um sich auf die Realität einzuschränken, und er muß diese schon hinter sich haben, wenn er bei jenem anlangen will. ibid. 375f., 31f.

[1]) Auch hier wieder ist der Begr. des „Scheins" dem der „Form" koordiniert. [2]) Vgl. oben S. 128f.

Hier also, in dem Reiche des ästhetischen Scheins, wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte.
ibid. 384, 3f.

Existiert aber auch ein solcher Staat des schönen Scheins, und wo ist er zu finden? Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder feingestimmten Seele; der Tat nach möchte man ihn wohl nur ... in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finden, wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigne schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch durch die verwickeltsten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld geht und weder nötig hat, fremde Freiheit zu kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde wegzuwerfen, um Anmut zu zeigen. ibid. 384, 10f.

Der Begriff des uninteressierten Interesse am reinen Schein, ohne alle Rücksicht auf physische oder moralische Resultate, der Begriff einer völligen Abwesenheit einschränkender Bestimmungen und des unendlichen Vermögens im Subjekte des Schönen u. dgl. leiten und herrschen durch das Ganze[1]). B. IV, 273f.

Schiller hat den Terminus „ästhetischer Schein" neu geprägt. Inhaltlich aber hat der Begriff schon länger existiert, und unserm Dichter war es nur beschieden, ihm durch schärfere terminologische Formulierung den rechten Namen zu geben. Daß die Lehre vom Schein, die den Mittelpunkt der klassischen Ästhetik bildet, aus der Leibnizschen Monadologie entstanden ist, hat Sommer ausdrücklich betont[2]): „Die Hervorhebung der subjektiven Vorgänge bei der Vorstellung von Objekten, besonders der schön genannten, war schon längst in der deutschen Ästhetik unter dem Einfluß der Leibnizschen Psychologie geschehen. Nun tut Schiller ... den weiteren entscheidenden Schritt in der Richtung des ästhetischen Phänomenalismus und

[1]) Schiller spricht hier von der Hauptidee des Gedichtes „Das Ideal u. d. Leben".

[2]) Vgl. Sommer: Gesch. d. deutschen Psychol. u. Ästhet., S. 428ff.

faßt die im Raum ausgedehnten Gegenstände selbst als subjektive Phänomene auf"[1]).

Der Terminus „ästhetischer Schein" kommt vor Kant und Schiller nicht vor. Zwar hat zur Zeit der englischen Moralphilosophie Harris, der Neffe Shaftesburys, der seinen Begriff der Kunst am Studium der Alten gebildet hat, dargetan, daß die Kunst sich auf „beweglichen Schein" beziehe. Nach ihm entsteht die Kunst nicht durch Nachahmung der Natur, sondern dadurch, daß der Mensch mit bewußter Absicht hervorbringende Ursache sei. Er unterscheidet notwendige und zufällige Naturen, ruhende Wirklichkeit und beweglichen Schein. Auf diesen letztern beziehe sich die Kunst; alle zufälligen Naturen, welche im Wirkungskreise der menschlichen Vermögen liegen, machen die Sphäre der Kunst aus[2]).

Auch der schottische Moralphilosoph Home hat mit seinem Begriff „ideale Gegenwart" dem Ausdruck „ästhetischer Schein" nahegestanden. Nach ihm müssen die künstlerischen Gestalten ideale Gegenwart besitzen[3]). Bei ihm findet sich die feinentwickelte Erkenntnis, „daß ästhetische Gefühle sowohl durch wirkliche Gegenstände als auch durch die nur ideale Gegenwart des Objektes hervorgerufen werden können. Die Kunst beruht darauf, daß an die ideale Gegenwart, oder, wie wir sagen würden, an den ästhetischen Schein sich die gleichen Emotionen anschließen wie an eine wirkliche Anwesenheit."

Den Scheincharakter der Kunst haben also beide ausgesprochen, Harris wie Home. Das Verächtliche

[1]) Vgl. Schiller S.-A. XII, 107, 1 ff. u. S. 374 Anmerkg.

[2]) Vgl. Harris: Three treatises (1744); vgl. H. v. Stein: Entstehg. d. n. Ästhet., S. 192 f.

[3]) Vgl. Home: Elements of criticism (1762); vgl. H. v. Stein: ibid. S. 207.

aber, das dem Begriff„ Schein" dank der einseitig-rationalen Cartesianischen Philosophie anhaftete (Schein = Täuschung), hat ihm ein Naturforscher und Philosophe der skeptisch-kritischen Richtung nach Leibniz-Wolff genommen, Joh. Hrch. Lambert[1]). Er beweist, daß der Schein keine Täuschung, sondern ein Mittelding zwischen Wahrem und Falschem ist, und in dieser veredelten Bedeutung hat der Begriff „Schein" seinen Eingang in die klassische Ästhetik gefunden. Der Unterschied von „Schein" und „bloßer Schein" findet sich bei ihm öfter in gleicher Weise wie bei unserm Dichter[2]). Wie steht nun aber in Beziehung auf diesen wichtigen Begriff das Verhältnis Schillers zu Kant? Gneiße hat bereits nachgewiesen[3]), das Bewußtseinsgebilde des Scheins sei eine Eigentümlichkeit der Lehre Schillers. Seine Theorie von der Wahrnehmung sei durchaus original, und man müsse dabei von einer Beeinflussung durch Kant oder Fichte nur soweit reden, als der Dichter durch die Erörterungen, welche dieselben dem gleichen Gegenstande gewidmet haben, vielfache Anregung erhalten habe. Wenn aber Gneiße meint, daß Kant unter „Schein" nur etwas Täuschendes verstehe, was aller wahren Erkenntnis entgegengesetzt ist, so mag das für die „Kritik der reinen Vernunft" — wie wir oben gesehen haben[4]) — zutreffend sein. Aber in der „Kritik der Urteilskraft" hat er es doch ausgesprochen: Die Kunstschönheit ist nicht ein schönes Ding, sondern eine schöne Vorstellung von einem Dinge. Eine schöne Vorstellung von einem Ding oder Gegenstande aber ist die Form der Darstellung eines Begriffs,

[1]) Über s. Schrift: Neues Organon usw. (1764) vgl. Windelband: Gesch. d. n. Philos. I, 570.

[2]) Vgl. H. v. Stein: Entstehg. d. n. Ästhet., S. 163.

[3]) Schillers Lehre v. d. ästhet. Wahrnehmung, S. 168f.

[4]) Vgl. S. 124.

durch die dieser allgemein mitgeteilt wird. Die schöne Vorstellung von einem Dinge kann „schöner falscher Schein" sein, wenn er auf eine Täuschung ausgeht; er kann aber auch „schöner Schein ohne Falschheit" sein, wenn die Kunst selbst ihre Beschäftigung als ein bloßes Spiel und ihr Produkt für bloßen Schein ausgibt, mit dem sie niemand täuschen oder betrügen will. Im letztern Falle ist der schöne Schein der ästhetische Schein und als solcher zugleich wahrer Schein, nämlich Darstellung einer Idee in Form einer schönen sinnlichen Vorstellung[1]).

Also darf man zugeben, daß Kant, wenn er den Begriff des „ästhetischen Scheins" auch noch nicht sicher erfaßt, so doch wenigstens angedeutet hat, wie denjenigen des „Spiels" ja auch. Ich stütze mich hier auf Oskar Walzels Anmerkung[2]): „Daß indes Schillers Scheinbegriff, wenn nicht terminologisch, so doch innerlich aus Anschauungen Kants entstanden ist, darf behauptet werden"[3]).

Werfen wir noch einen Blick auf die Zeit nach Schiller, ob und auf welche Art sie seine Lehre vom „ästhetischen Schein" fruktifiziert hat? Der Terminus „ästhetischer Schein" hat sich forterhalten bis zur Gegenwart, wenn er auch inhaltlich nicht mehr das in sich faßt, was Schiller darunter verstanden hatte. Denn „in der Reaktion gegen die Lehre vom weltgestaltenden Ich als Prinzip der Erkenntnis, die jede ernsthafte naturwissenschaftliche Methode beleidigen

[1]) Vgl. Kant: Krit. d. Urt. § 48 u. Ed. v. Hartmann: Ästhet., S. 4.

[2]) Vgl. S.-A. XII, 375.

[3]) An gleicher Stelle hat Walzel ebenfalls Gneißes Irrtum nachgewiesen, der (S. 21) annimmt, Körners Brief an Schiller vom 4. Febr. 1793 mit seinen Bemerkungen über „allgemeinen und dauernden Schein" habe Schillers Scheinbegriff bilden helfen.

mußte," klagt Sommer[1]) „hat man das schönste Produkt des philosophischen Denkens im 18. Jahrhundert, den ästhetischen Phänomenalismus, mit verworfen."

In der Behandlung des Wahrnehmungsproblems wird von keinem Psychologen der Gegenwart zwischen den beiden Wahrnehmungsstufen „Empfindung" und „Denken" ein Zwischenglied angenommen, das dem „Schein" Schillers entspricht[2]). Was die moderne Wissenschaft unter Assoziation der Vorstellungen versteht, ist nicht gleichwertig mit dem Zustand der Betrachtung, durch welchen der Schein hervorgebracht wird. Beide lassen sich bloß vergleichen[3]).

Der Terminus „Schein" und „schöner Schein" kehrt bei Hegel wieder, jedoch in andrer Auffassung. Zwar sind auch bei ihm Freiheit und Unendlichkeit Merkmale des schönen Scheins, daraus ergibt sich eine Beeinflussung Hegels durch Schillers „ästhetische Briefe", aber bei Hegel ist das Empfundene wie das Wahrgenommene „Schein des Übersinnlichen", wird also anders aufgefaßt als bei unserm Dichter. Auch fehlt bei Hegel jeder Versuch einer Erklärung des psychischen Vorgangs[4]). — Schleiermacher hat jeden Schein als unkünstlerisch verworfen, allein er verkennt dabei, daß der ästhetische Schein Schillers ein solcher ist, welcher die ideale wie die sinnliche Wahrheit ein- und doch die Realität des Dargestellten ausschließt[5]). In neuerer Zeit ist Schillers Begriff des ästhetischen Scheins von Kirchmann und Schasler als Grundbegriff und Ausgangspunkt der Ästhetik empfohlen worden[6]). Und

[1]) Vgl. Sommer: Gesch. d. d. Psychol. u. Ästhet., S. 430.
[2]) Vgl. Gneiße: Schillers Lehre v. d. ästhet. Wahrnehmg., S. 201.
[3]) Ibid. S. 204.
[4]) Ibid. S. 214.
[5]) Vgl. Ed. v. Hartmann: Werke Bd. 3, 166.
[6]) Vgl. ibid. Bd. 4, S. XIII u. Bd. 3, 24.

Ed. v. Hartmann glaubte eine Theorie aufgestellt zu haben, welche eine Ausbildung der Schillerschen Lehre vom „Schein" sei, was ihm aber von Gneiße als Irrtum nachgewiesen wurde[1]). Der Terminus „ästhetischer Schein" hat sich also bis auf den heutigen Tag erhalten, aber inhaltlich entspricht er nicht mehr dem, was der Dichter darunter verstanden hat. Deshalb schließen wir uns dem Wunsche Sommers[2]) an: „Möge unsrer Zeit das Verständnis für Schillers Lehre vom Schein — in der Anschauung der Schönheit als einer lebenden Gestalt wieder zurückkehren."

[1]) Schillers Lehre v. d. ästhet. Wahrnehmung, S. 231.
[2]) Geschichte d. d. Psychol. u. Ästhet.. S. 430.

III.

Einbildungskraft, Genie, Freiheit.

„Einbildungskraft“, als das spezifische Organ des Schönen, schließt sich in natürlicher Gedankenfolge dem Terminus „Schein“ an. Im Grunde genommen ist sie kein gesondertes „Vermögen“, vielmehr eine Betätigung der gleichen Geisteskraft, die im Denken begrifflich wirkt. Die künstlerische Einbildungskraft oder Dichtungskraft unterscheidet sich nur durch besondere Anschaulichkeit von der wissenschaftlichen, die sich durch reichere Beziehungen der Vorstellungen auszeichnet. In der Regel wird der Einbildungskraft eine doppelte Eigenschaft zuerkannt: wir nennen sie passiv oder triebhaft, wenn ihr durch die Sinne Vorstellungen zugeführt oder Anschauungen vermittelt werden, die sie aufnehmen muß, aktiv aber, wenn sie willkürlich Vorstellungen erzeugt. Wir nennen sie reproduktiv, insofern der Geist die in ihm schon fertigen Vorstellungen nach Belieben vergegenwärtigt, und produktiv, wenn das Subjekt seinen Vorstellungen als freie Macht gegenübertritt und aus ihnen neue Verbindungen eigenschöpferisch hervorruft[1]).

Die Alten gingen vom rechten Wortbegriffe aus, von *φαίνεσθαι*, dem Erzeugen der *εἴδωλα*, indem sie die Einbildungskraft *φαντασία* nannten[2]), während die neueren Denker Einbildungskraft und Phantasie streng

[1]) Vgl. K. Rosenkranz: Syst. d. Wiss., S. 421.
[2]) Vgl. Vischer: Ästhet. II, 538.

unterscheiden. So nennt z. B. Hegel die Phantasie „das allgemeine Vermögen zur künstlerischen Produktion." Sie ist „schaffend" und zeichnet sich dadurch von der „bloß passiven Einbildungskraft" aus[1]). Und Lotze sagt[2]): „Mit dem Namen der Phantasie bezeichnen wir im Gegensatz zu der gemeinen Einbildungskraft, die nur einen mannigfachen Tatbestand von Merkmalen, Formen, Verhältnissen usw. zur Anschauung bringt, die höhere Fähigkeit, welche in diesen Tatbeständen zugleich den Wert mitfühlt, den sie für die genießende Seele besitzen." Die Phantasie ist ihm aber nicht nur eine „auffassende Tätigkeit", sondern zugleich eine „schaffende", welche die innere Welt der Werte in die Welt der Formen überzuführen vermag. Nach Schasler soll die Phantasie sich aus der Einbildungskraft entwickeln, während Vischer die letztere als eine besondere Form der Phantasie definiert[3]).

Bei unserem Dichter ist die Sache viel einfacher, wenn auch vielleicht nicht ganz korrekt, indem bei ihm die Termini „Einbildungskraft", „Imagination" und „Phantasie" gleichbedeutend sind. Er ist darin nicht der Erbe Kants, denn dieser nennt die Einbildungskraft nur dann Phantasie, wenn sie auch „unwillkürliche Einbildungen" hervorbringe[4]). Hingegen sind bei dem Popularphilosophen Feder[5]), dessen Schriften Schiller bekannt waren, die Ausdrücke gleichgesetzt.

Schwierigkeiten bietet hingegen bei der Bestimmung der Einbildungskraft im Schillerschen Sinne der Mangel einer bestimmten Definition. Wohl belehrt uns der Dichter etwa über die Tätigkeit der Einbildungskraft;

[1]) Vgl. Hegel: Werke Bd. I, 362.
[2]) Vgl. Lotze: Grundz. d. Ästhet., S. 17.
[3]) Vgl. M. Schasler: Ästhet. Teil II, 256, Anmerkg. 6.
[4]) Vgl. Kant: Werke 10, 271.
[5]) Vgl. Feder: Log. u. Metaphys., S. 2ff.

wohl nennt er sie das eine Mal „ästhetischen Sinn“[1]), ein andermal „das Vermögen der Anschauungen“[2]), dann wieder verwertet er den Terminus in der weitesten Bedeutung, als „sinnliche Vorstellungskraft“[3]) überhaupt, aber was sie eigentlich ist, das verschweigt er. Aus seinem Gebrauch des Wortes müssen wir also mühsam erforschen, was er hier und dort darunter verstanden haben mag. Die Gruppierung muß daher als eine durchaus relative betrachtet werden, zumal die Grenze bei psychologischen Begriffen immer eine flüssige ist. Dies bedenkend, ergibt sich uns etwa folgende Einteilung:

I. Einbildungskraft ist im weiteren Sinne Vorstellungskraft, alle Erzeugung von Vorstellungen:

1. Einbildungskraft = sinnliches Vorstellungsvermögen:

> Für den Verstand allein gibt es ein Verschiedenes, für die Einbildungskraft (als Sinn) bloß ein Gleichartiges ... X, **186**, 22f.

> Soll das sinnliche Vorstellungsvermögen an einem Gegenstand erliegen, so muß dieser Gegenstand durch seine Quantität für die Einbildungskraft übersteigend sein. ibid. **186**, 27f.

> Wir bilden uns oft ein, mit dem Sinn zu fassen, wo wir bloß mit dem Verstande begreifen ... Einteilung und Ordnung können nur den Verstand, aber nie die Einbildungskraft unterstützen. ibid. **194**, 22f.

> Tausend verschiedene Apperzeptionen in einer einzigen zu begreifen ... [kann nur durch Begriffe geschehen], welche die einzigen und beständigen Repräsentanten der Anschauungen sind. Die Einbildungskraft legt also ihr intuitives Geschäft nieder, und der Verstand fängt sein diskursives (hier eigentlich symbolisches) an. Die Zahl muß aushelfen, wo die Anschauung nicht mehr zureicht. ibid. **195**, 19ff.

> Bei dem Versuche der Einbildungskraft, die Sinnlichkeit der Vorstellung aus der logischen Repräsentation durch Zahlbegriffe wiederherzustellen und so die Länge mit der Breite,

[1]) X, **168**, 33f. [2]) B. III, 292. [3]) X, **186**, 22f.

die Simultanität mit der Sukzession in eine Intuition zu begreifen, kommt die Grenze dieses Vermögens, zugleich aber auch die Stärke eines andern an das Licht ... Die Vernunft dringt ihren notwendigen Gesetzen nach auf absolute Totalität der Anschauung, und ohne sich durch die notwendige Begrenzung der Einbildungskraft abweisen zu lassen, fordert sie von ihr eine vollständige Komprehension aller Teile des gegebenen Quantums in eine simultane Vorstellung. Die Einbildungskraft wird also genötigt, das ganze Maß ihres komprehensiven Vermögens auszubieten, aber weil sie mit dieser Aufgabe ... nicht zu Ende kommen kann ... empfindet der sinnliche Mensch ... seine Schranken. ibid. 198, 9ff.

2. Einbildungskraft als spontane Tätigkeit in der Aufnahme von Anschauungen:

In Tragödien werden die einzelnen Begebenheiten im Augenblick ihres Geschehens, als gegenwärtig, vor die Einbildungskraft oder vor die Sinne gestellt. X, 35, 7f.

Es gibt nun Darstellungen für die Sinne und für die Einbildungskraft. X, 58, 17.

Nur wenn das Leiden entweder bloße Illusion ... ist, oder ... wenn es nicht unmittelbar den Sinnen, sondern der Einbildungskraft vorgestellt wird, kann es ästhetisch werden. X, 147, 11f.

Die Einbildungskraft, als Spontaneität des Gemüts, verrichtet bei Vorstellung der Größen ein doppeltes Geschäft. Sie faßt erstlich jeden Teil des gegebenen Quantums in einem empirischen Bewußtsein auf, welches die Apprehension ist. Zweitens faßt sie die nacheinander aufgefaßten Teile in einem reinen Selbstbewußtsein zusammen, in welchem letzten Geschäft, der Komprehension, sie ganz als reiner Verstand wirkt. X, 192, 16ff.

Hier sei daran erinnert, was Kant die „reproduktive" — das heißt: auf Erfahrung fußend — und die „produktive" — Einheit der Erkenntnis ermöglichend — Einbildungskraft nennt[1]). —

Für die Reduktion der verschiedenen empirischen Apperzeptionen auf das reine Selbstbewußtsein ist es nicht gleichgültig, wie viele solcher Apperzeptionen es sind, die in das reine Selbstbewußtsein sich auflösen sollen. Die Erfahrung

[1]) Kant: Krit. d. r. Vern., S. 126ff.

lehrt, daß die Einbildungskraft hier eine Grenze hat ... Wenn das Reflexionsvermögen diese Grenze überschreitet, ... so verliert es ebensoviel an Klarheit, als es an Ausbreitung gewinnt ... Diejenige Anzahl von Vorstellungen, mit welcher die Deutlichkeit der einzelnen Teile noch vollkommen bestehen kann, wäre also das Maximum des menschlichen Komprehensionsvermögens. Es kann von der Einbildungskraft überschritten werden, aber jederzeit auf Kosten der Deutlichkeit und zum Nachteile des Verstandes. ibid. 193, 12ff.

Es ergibt sich ... daß bei allem diskursiven Fortschritt des Verstandes die Einbildungskraft ihren realen Reichtum (was die Simultaneität der Anschauung betrifft) niemals erweitert. ibid. 197, 31f.

Der ästhetische Eindruck der Größe beruht darauf, daß die Einbildungskraft die Totalität der Darstellung an dem gegebenen Gegenstande fruchtlos versucht. ibid. 204, 10f.

In der Auffassung und Aneinanderreihung der einzelnen Glieder eines Quantums schreitet die Einbildungskraft von selbst ... ins Unendliche fort. Der Verstand leitet sie durch Zahlbegriffe. X, 546, 3f.

Die unter I 1 und 2 angeführten Beispiele entstammen zum größten Teil der Abhandlung „Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände", in der sich Schiller fast ausschließlich an Kant anlehnt[1]). Einige Stellen, in denen von der Apprehension und Komprehension die Rede ist, sind nach dem ersten Drucke ausgeschaltet worden[2]). In diesen unterdrückten Sätzen glaubt man wirklich, statt des fließend schönen Stils unseres Dichters die schwer zugängliche theoretische Ausdrucksweise des Königsberger Philosophen zu vernehmen. Indem wir den Schillerschen Ausführungen über die Tätigkeit der Einbildungskraft gefolgt sind, haben wir zugleich ihre Quelle in der kritischen Philosophie gefunden.

In der 2. Ausgabe der Krit. der reinen Vernunft nennt Kant die Einbildungskraft „das Vermögen, einen

[1]) An d. Krit. d. Urt. § 26.

[2]) Sie finden sich heute in den Ausg. v. Goedeke u. Hempel.

Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen"[1]). Sinn und Einbildungskraft, als die Vermögen der Anschauungen, faßte der Philosoph zusammen unter dem Namen der „Sinnlichkeit" oder des „unteren Erkenntnisvermögens"[2]). — Schon Descartes bezeichnete mit „imaginari" das konkrete, anschauliche Vorstellen, im Unterschiede vom abstrakten, begrifflichen Denken, und nannte die Phantasievorstellungen „ideae a me ipso factae"[3]). — Bei Gottsched[4]) und Sulzer[5]) ist ebenfalls die Ansicht vertreten, daß die Imagination eine Kraft der Seele sei, sich Bilder abwesender Dinge vorzustellen. Doch dürfte Schiller nur indirekt von diesen Theorien, direkt aber von Kant allein beeinflußt worden sein.

Die Einbildungskraft aber in dieser weiten Bedeutung als „Vorstellungsvermögen" gehört eigentlich in das Gebiet der Psychologie. Den Ästhetiker wird der Terminus nur interessieren, soweit dieser eine produktive, eigenschöpferische Fähigkeit bedeutet. Im Hinblick auf Schillers Terminologie wagen wir die fernere Einteilung:

II. Einbildungskraft als ästhetisches Grundvermögen:

1. Einbildungskraft in der Bedeutung: ästhetischer Sinn:

> Meinen moralischen Sinn (die Vernunft) befriedigt diese Handlung [d. Selbstaufopferung des Leonidas bei Thermopylä]; meinen ästhetischen Sinn (die Einbildungskraft) entzückt sie. X, **168**, 33f.
>
> Das Interesse der Einbildungskraft ist: sich frei von Gesetzen im Spiele zu erhalten. ibid. **169**, 34f.
>
> Beurteilt hingegen der ästhetische Sinn, die Einbildungskraft, die nämliche Handlung [eine tugendhafte], so erfolgt

[1]) S. 673; vgl. dazu Eisler: Philos. Wörterb. (1904) I, 238f.
[2]) Vgl. Kiesewetter I, 41. [3]) Vgl. Eisler II, 96ff.
[4]) Weltweisheit I, 482f.
[5]) Theorie d. schönen Künste I, 389f.

eine positive Lust, weil die Einbildungskraft niemals Einstimmigkeit mit ihrem Bedürfnisse fordern kann.
ibid. **170**, 27f.

... die Gesetzmäßigkeit, welche die Vernunft als moralische Richterin fordert, besteht nicht mit der Ungebundenheit, welche die Einbildungskraft als ästhetische Richterin verlangt. ibid. **172**, 12f.

In ästhetischen Urteilen sind wir ... nicht für die Sittlichkeit an sich selbst, sondern bloß für die Freiheit interessiert, und jene kann nur insofern unserer Einbildungskraft gefallen, als sie die letztere sichtbar macht. Es ist offenbare Verwirrung der Grenzen, wenn man moralische Zweckmäßigkeit in ästhetischen Dingen fordert, und um das Reich der Vernunft zu erweitern, die Einbildungskraft aus ihrem rechtmäßigen Gebiete verdrängen will. ibid. **176**f., 29ff.

Aber die landschaftliche Natur kann ... dadurch in den Kreis der Menschheit gezogen werden, daß man sie zu einem Ausdruck von Ideen macht ... Diejenige Erweckung von Ideen, ... die nach Gesetzen der symbolisierenden Einbildungskraft notwendig erfolgt. In tätigen und zum Gefühl ihrer moralischen Würde erwachten Gemütern sieht die Vernunft dem Spiele der Einbildungskraft niemals müßig zu; unaufhörlich ist sie bestrebt, dieses zufällige Spiel mit ihrem eigenen Verfahren übereinstimmend zu machen ... Jene liebliche Harmonie der Gestalten, der Töne und des Lichts, die den ästhetischen Sinn entzücket, befriedigt jetzt zugleich den moralischen. X, **244**f., 31ff.

Der Inhalt muß sich dem Verstand unmittelbar durch sich selbst empfehlen, indem die schöne Form zu der Einbildungskraft spricht und ihr mit einem Scheine von Freiheit schmeichelt. X, **389**, 14f.

Frei wird die Darstellung, wenn der Verstand den Zusammenhang der Ideen zwar bestimmt, aber mit so versteckter Gesetzmäßigkeit, daß die Einbildungskraft dabei völlig willkürlich zu verfahren scheint. X, **392**, 29f.

Das Interesse der Einbildungskraft ist, ihre Gegenstände nach Willkür zu wechseln. ibid. **393**, 12.

2. Einbildungskraft als das Bestreben, anschauliche Bilder zu erzeugen:

Das Vermögen der Anschauungen ist die Einbildungskraft ... B. III, **292**.

Die Sprache stellt alles vor den Verstand, und der Dichter soll alles vor die Einbildungskraft bringen (darstellen); die Dichtkunst will Anschauungen, die Sprache gibt nur Begriffe.
B. III, 298.

Noch jetzt begegnet es mir häufig genug, daß die Einbildungskraft meine Abstraktionen, und der kalte Verstand meine Dichtung stört. B. III, 481.

Das zarte Gefühl der Griechen unterschied frühe schon, was die Vernunft noch nicht zu verdeutlichen fähig war, und, nach einem Ausdruck strebend, erborgte es von der Einbildungskraft Bilder, da ihm der Verstand noch keine Begriffe darbieten konnte. X, 66, 20f.

Die Einbildungskraft strebt, ihrer Natur gemäß, immer nach Anschauungen . . . und ist ohne Unterlaß bemüht, das Allgemeine in einem einzelnen Fall darzustellen, es in Raum und Zeit zu begrenzen. X, 390, 8f.

Man verläßt in diesem Falle [da, wo auf die Mitteilung einer wissenschaftlichen Erkenntnis verzichtet wird] die Form der Wissenschaft, die zu viel Gewalt gegen die Einbildungskraft ausübt ... und erwählt dafür die Form der Schönheit.
ibid. 391, 20f.

Die Einbildungskraft wird also bei dem populären Vortrag schon weit mehr ins Spiel gemischt, aber doch immer nur reproduktiv [empfangene Vorstellungen erneuernd], nicht aber produktiv [ihre selbstbildende Kraft beweisend].
ibid. 392, 15f.

Hier ist also für den populären Vortrag die Forderung gestellt, die Gedanken sollen durch Beispiele erläutert werden.

3. Einbildungskraft als Erfindungs- oder Dichtungsvermögen:

Ich bin jetzt in der Tat froh, daß ich mir es nicht habe verdrießen lassen, einen sauren Weg einzuschlagen, den ich oft für die poetisierende Einbildungskraft verderblich hielt. Aber freilich spannt diese Tätigkeit sehr an, denn wenn der Philosoph seine Einbildungskraft und der Dichter seine Abstraktionskraft ruhen lassen darf, so muß ich, bei dieser Art von Produktionen, diese beiden Kräfte immer in gleicher Anspannung erhalten. B. IV, 293.

In Rücksicht auf das Hervorbringen werden Sie mir zwar selbst die Unzulänglichkeit der Theorie einräumen, aber

ich dehne meinen Unglauben auch auf das Beurteilen aus und möchte behaupten, daß es kein Gefäß gibt, die Werke der Einbildungskraft zu fassen, als eben diese Einbildungskraft selbst, und daß auch Ihnen die Abstraktion und die Sprache ihr eigenes Anschauen und Empfinden nur unvollkommen hat ausmessen und ausdrücken können. B. V, 394.

Sie [die Sinnlichkeit] erlangt gleichfalls das Übergewicht, wenn ihr durch Anhäufung ihrer Gegenstände und durch das blendende Licht, das eine aufgeregte Einbildungskraft darüber verbreitet, Nahrung gegeben wird. X, **28**, 26f.

Wesen also, die sich von aller Sittlichkeit lossprechen, wie sich der Aberglaube des Volks oder die Einbildungskraft der Dichter die bösen Dämonen malt ... sind ... untauglich für die Tragödie. ibid. **38**, 10f.

Unter den Talenten des Dichters muß die Einbildungskraft den obersten Rang einnehmen. X, **60**, 14f.

Die Natur gibt zum Kontemplativerhabenen nichts her, als einen Gegenstand als Macht, aus dem etwas Furchtbares für die Menschheit zu machen, der Einbildungskraft überlassen bleibt. X, **142**, 12f.

Eine tiefe Stille gibt der Einbildungskraft einen freien Spielraum ... ibid. **144**, 14f.

Sie [die Finsternis] ist nicht an sich selbst schrecklich, sondern weil sie uns die Gegenstände verbirgt, und uns also der ganzen Gewalt der Einbildungskraft überliefert ... Auch das Unbestimmte ist ein Ingrediens des Schrecklichen ... weil es der Einbildungskraft Freiheit gibt, das Bild nach ihrem eigenen Gutdünken auszumalen. ibid. **145**, 9f.

Wenn man unter Poesie überhaupt die Kunst versteht, uns durch einen freien Effekt unsrer produktiven Einbildungskraft in bestimmte Empfindungen zu versetzen, ... so ergeben sich daraus zweierlei Forderungen ... für den Dichter. Er muß ... unsre Einbildungskraft frei spielen und selbst handeln lassen, und zweitens muß er nichtsdestoweniger seiner Wirkung gewiß sein und eine bestimmte Empfindung erzeugen. X, **238**, 23f.

Die Welt des Scheins, das wesenlose Reich der Einbildungskraft ... X, **372**, 25f.

Von diesem Spiel der freien Ideenfolge, welches noch ganz materieller Art ist, ... macht endlich die Einbildungskraft

in dem Versuch einer freien Form den Sprung zum ästhetischen Spiele. ibid. 378, 12f.

Das Naive der Gesinnung kann zwar ... auch nur dem Menschen als einem der Natur nicht schlechterdings unterworfenen Wesen beigelegt werden, ... aber durch einen Effekt der poetisierenden Einbildungskraft wird es öfters von dem Vernünftigen auf das Vernunftlose übertragen. X, 440, 15f.

Werke der Einbildungskraft haben das Eigentümliche, daß sie keinen müßigen Genuß zulassen, sondern den Geist des Beschauers zur Tätigkeit aufreizen. X, 526, 7f.

Die Auffassung der Phantasie als eines ästhetischen Grundvermögens hat ihren Ursprung in England[1]). Schon Bacon und Hobbes begründeten die Poesie wesentlich auf die Einbildungskraft. Zwar hatte auch unter den Franzosen Ronsard in seiner Poetik gegenüber der klassischen Tendenz der Einfachheit, die zur Kahlheit und zur Verarmung des poetischen Ausdrucks wie der poetischen Erfindung führte, die Wichtigkeit der Phantasie anerkannt. Aber bei den Engländern, namentlich bei Hobbes, findet sich eine stärkere Betonung der Imagination. Nach ihm bedeutet „imaginari" nicht nur das Aufnehmen von Bildern, sondern spontane Tätigkeit. Der englische Dichter Addison hob die Neigung zum Phantastischen als einen nationalen Zug hervor und nannte die Engländer „fanciful". Das erklärt uns, weshalb schon die englische Renaissance bis zum Übermaß vom Phantastischen beherrscht wird. Am Anfang des 18. Jahrhunderts entwickelte sich in England auf Grund solcher Tradition die Theorie der Einbildungskraft[2]).

Auf der Phantasie, als einem besonderen geistigen Vermögen, beruht nach Addison die Dichtkunst. Daraus

[1]) In den folgenden Ausführungen stütze ich mich teils auf H. v. Steins: Entstehg. d. neuern Ästhet., teils auf meine Aufzeichnungen aus dem Kolleg: Welt- u. Kunstanschauungen d. 18. Jahrhs.

[2]) Vgl. H. v. Stein: ibid. S. 129ff.

ergeben sich ihm die drei ästhetischen Hauptprinzipien: Größe, Neuheit, Schönheit, die derart wirken, daß sie die Einbildungskraft in Tätigkeit setzen. Für den Dichter fordert er vor allem, daß er vieles mit lebhaftem Sinn sehe, das Gesehene festhalte und dem Geiste wieder vorzuführen verstehe. Alles Forderungen, die für die künftige Bestimmung des Geniebegriffs von grundlegender Bedeutung waren. Wenn Schiller die Einbildungskraft den „ästhetischen Sinn" nennt, so fühlt man sich lebhaft an Addison erinnert, der die Phantasie als einen erweiterten Gesichtssinn, „ein Gesicht für Ungegenwärtiges" bezeichnet. Freilich decken sich die beiderseitigen Ansichten nicht ganz; und es ist auch stets zu beachten, daß unser Dichter die Einbildungskraft auch aus dem Grunde den ästhetischen Sinn nennt, um sie der Vernunft, als dem moralischen Sinn, zu kontrastieren.

Die Engländer waren es also, die zuerst mit Nachdruck auf die Bedeutung der Einbildungskraft für die Ästhetik hingewiesen haben. Ihre Ansichten wirkten bald auf deutsche und schweizerische Dichter und Denker ein. Der Begriff der Einbildungskraft erregte darum so großes Interesse, weil er den Weg bahnte zur Erforschung des geheimnisvollen, für die kommende Zeit hochwichtigen Begriffs vom Genie. Die Deutschen, wie z. B. Wolff und Gottsched, konnten zwar den Begriff der Vorstellung als einer Kraft schon von Leibniz und Descartes übernehmen; durch englische Einflüsse aber lernten sie den Begriff der Einbildungskraft auf die Ästhetik, speziell auf die Dichtkunst beziehen.

Schiller versteht unter Einbildungskraft in der Bedeutung von II. 3. dasselbe, was Gottsched in seiner Definition als „imaginatio combinatoria" gekennzeichnet hat, wenn er sagt[1]): „Die Erfahrung lehrt uns aber

[1]) Weltweisheit I, S. 482ff., § 893.

ferner, daß unsre Einbildungskraft sich nicht bloß mit vergangenen Dingen beschäftigt; sondern sich auch auf andere Vorstellungen erstrecket, die man niemals empfunden hat. Denn sie setzet zuweilen aus vorhin bekannten Teilen etwas Neues zusammen ... Verfährt man aber in seinen Einbildungen nach dem Satze des zureichenden Grundes, so entsteht eine vernünftige Dichtungs- und Erfindungskraft. So erfinden geschickte Poeten nach dem Muster der Natur ..."

Nach dem Muster der Natur! Die im französischen und englischen Klassizismus[1]) schon berühmte Formel der „Naturnachahmung" findet also hier in Gottscheds Definition noch ihren Nachhall. Auch bei Addison ging sie nicht ganz verloren, trotzdem er ihr gegenüber die Berechtigung der dichterischen Phantasie geltend gemacht hatte. Sein Gedankengang ist ungefähr folgender: Bei der Dichtkunst geht die größte Phantasie Hand in Hand mit der größten Natürlichkeit. In der Poesie wird die Außenwelt gleichsam nachgeschaffen. Die Phantasie steht also in engem Zusammenhange mit der Naturnachahmung. Denn bei dieser Auffassung der Nachahmung handelt es sich nicht um Abpinselung der Wirklichkeit, sondern um künstlerische Nachbildung der Natur. Der Dichter ist in diesem Sinne ein „Schöpfer". Diese von Addison neuerdings angeregten Gedanken, die schon im Altertum einen Plato und Aristoteles beschäftigten, haben unendliche Kreise um sich gezogen. Von daher leitet sich der Geniebegriff eines Shaftesbury, eines Young und anderer ab, der für die Zeit des Sturm und Drangs so wichtig geworden. Von daher die deskriptive Poesie eines Brockes, Thomson, Haller u. a. Ja, der Gedanke einer gewissen Ver-

[1]) Boileau: rien n'est beau que le vrai. Shaftesbury: all beauty is truth.

bindung von Naturnachahmung und Phantasie war so lebendig und kräftig, daß er heute noch, nach überwundenem Kampf mit dem Naturalismus, sein Leben fristet. Wie der Phönix aus der Asche ersteht er immer wieder, wenn auch oft in neuem Gewande, im Grunde genommen doch ein und derselbe. Alle wichtigen Fragen in Ästhetik und Poetik haben hier ihren Sitz, in dem Zusammentreffen der beiden Formeln: Naturnachahmung und Imagination. Selbst die Frage der Objektivität und Subjektivität in Dichtung und Kunst überhaupt dürfte darauf zurückzuführen sein. Mit strenger Naturnachahmung geht Hand in Hand die Objektivität des Künstlers, von Phantasie geleitet tritt das subjektive Element mehr in den Vordergrund.

In eigenartig gesteigerter Weise macht sich die Verbindung der beiden Formeln bei den Schweizern Bodmer und Breitinger geltend. Nach Breitinger ist der Zweck der Poesie, „den Gedanken ein fühlbares Wesen mitzuteilen". Hierzu dienen Gleichnisse und poetische Gemälde, und hierin gleicht die Poesie der Malerei[1]). Etwas modifiziert kommt diese Ansicht gelegentlich bei Schiller zum Vorschein, wenn er, zwar nicht für die Poesie im allgemeinen, wohl aber für den populären Vortrag fordert, daß die Gedanken durch Beispiele sollen erläutert werden[2]).

Ferner beachten die Schweizer als das spezifisch Künstlerische der poetischen Darstellung eine „Abweichung von der bloßen Nachahmung der Natur". Diese wird nicht nur nebenbei gefordert, sondern als eigentlicher Gegenstand der künstlerischen Erfindung gefaßt. Dadurch ist ein idealistisches Motiv in die Auffassung der Dichtkunst gebracht. „Die Kunst soll

[1]) Vgl. H. v. Stein: Entstehg. d. n. Ästhet., S. 289ff.
[2]) X, 391, 20ff.

nicht dem Alltäglich-Wirklichen sich anheften, sie soll das Außerordentliche vor dem Gefühle verwirklichen." Das Außerordentliche in der Kunst entwickelt Breitinger als „abstractio imaginationis", welche aber von der bloßen Idealisierung, der „abstractio rationis", wohl zu unterscheiden ist. „Der Künstler muß sich nicht an das Wirkliche binden[1]), sondern das Mögliche in den Bereich seiner Darstellung ziehen." Die „Welt der Möglichkeiten"[2]) ist nach den Schweizern das eigentliche Reich der Einbildungskraft. In bezug auf Idealisierung in der Kunst würden wir bei Schiller ganz ähnliche Gedanken finden. Gleichweit entfernt vom abstrakten Idealisten wie vom empirischen Realisten verlangte auch er nach einer, durch die Phantasie des Künstlers nicht übertünchten, wohl aber verschönerten Nachahmung der Natur. Eine Forschung über Schillers Termini „poetische Wahrheit", „historische Wahrheit", über die Begriffe „Kunst" und „Natur", „Kunstschönes" und „Naturschönes" würde zu denselben Resultaten führen.

Wenn unser Dichter zum Unterschiede der Phantasie der gewöhnlichen Menschen von einer „poetisierenden Einbildungskraft" spricht, so hat er auch darin seine Vorgänger. Wenigstens sei hier auf Sulzer[3]) verwiesen, der die Dichtungskraft und die Einbildungskraft sogar voneinander trennt und die erstere nur als eine Eigenschaft der letzteren erklärt. „Zwar wird kein Mensch ohne Einbildungskraft gefunden" — führt Sulzer aus[4]), „aber nur der kann Künstler werden, in dessen Seele sie mit vorzüglicher Lebhaftigkeit würket ... Die Ein-

[1]) Vgl. H. v. Stein: Entstehg. d. n. Ästhet., S. 293.
[2]) Der Begriff stammt bekanntlich aus Leibnizens Philosophie.
[3]) Theorie d. schönen Künste I, 345f.
[4]) Ibid. S. 389f.

bildungskraft ist die Mutter der schönen Künste. Durch sie liegt die Welt, so wie wir sie gesehen und empfunden haben, in uns, und mit der Dichtungskraft verbunden, wird sie die Schöpferin einer neuen Welt ... Aber diese Dichtungskraft ist nur alsdann wichtig, wenn sie von einem scharfen Verstand unterstützt wird, ohne welchen sie gar leicht ins Abenteuerliche ausschweift ... Unter den Künstlern hat der Dichter das Vermögen der Dichtungskraft im höchsten Grad nötig, weil er den weitesten Umfang der Vorstellungen zu bearbeiten sucht und nicht für die Sinne, sondern für die Einbildungskraft zu arbeiten hat; daher er denn nötig hat, Gegenstände zu erdichten, die der Einbildungskraft sinnlich darstellen, was auf die unmittelbarste Weise sich bloß auf den Verstand bezieht."

Es ist überraschend zu sehen, wie nahe sich Sulzers und Schillers Ansichten über die Einbildungskraft in der Bedeutung von II berühren. Daß aber hieraus auf eine direkte Beeinflussung Schillers durch Sulzer darf geschlossen werden, kann man nicht behaupten, selbst wenn man bedenkt, daß Sulzers Schriften unserm Dichter bekannt gewesen sind und er sie gelegentlich erwähnt. Der deutschen Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts war die Auffassung der Einbildungskraft als eines ästhetischen Grundvermögens durch englische Einflüsse geläufig geworden. Und wenn ein Dichter wie Schiller den Terminus in dieser Bedeutung gebraucht, so kann er darin ebensogut vom Geiste der Zeit abhängig sein als von einzelnen Denkern. —

Die gleiche Bedeutung wie „Einbildungskraft" haben bei Schiller die Ausdrücke **„Imagination"** und **„Phantasie"**, nur daß der eine mehr in den philosophisch-ästhetischen Schriften, der zweite, poetischere, in den Gedichten und Dramen verwertet wird. Wir können

uns über diese Behauptung in folgender Darstellung ein wenig Übersicht verschaffen:

I. Imagination = Einbildungskraft im Sinne von I, 1. und 2.:

1. Gern lassen wir die Imagination im Reich der Erscheinungen ihren Meister finden, denn endlich ist es doch nur eine sinnliche Kraft, die über eine andere sinnliche triumphiert. X, 219, 24f.

2. Die sinnliche Darstellung ... verkürzt ... den Verstand gerade um so viel, als sie der Imagination im Überfluß darbietet ... X, 393, 2f.

II. Imagination = Einbildungskraft in der Bedeutung von II, 1., 2., 3.:

1. So wie die Imagination ihre Freiheit verliert, macht die Vernunft die ihrige geltend, und das Gemüt erweitert sich nur desto mehr nach innen, indem es nach außen Grenzen findet. X, 164, 34f.

2. Ihr [Goethes] Geist wirkt in einem außerordentlichen Grade intuitiv, und alle Ihre denkenden Kräfte scheinen auf die Imagination, als ihre gemeinschaftliche Repräsentantin, gleichsam kompromittiert zu haben. B. III, 481.

Es ist ... nötig, daß da, wo es um strenge Konsequenz im Denken zu tun ist, die Imagination ihren willkürlichen Charakter verleugne und ihr Bestreben nach möglichster Sinnlichkeit in den Vorstellungen ... dem Bedürfnis des Verstandes unterordnen lerne. X, 390f., 31f.

Dieses Beispiel könnte mit gleichem Rechte unter I,1. stehen.

3. ... mir deucht, daß seine [Dannekers] poetische Imagination sich mit der artistischen, woran es ihm gar nicht mangelt, nur konfondiere. B. V, 256.

Unter „artistischer Imagination" versteht Schiller das Vermögen zur künstlerischen Produktion, während er mit „poetischer Imagination" speziell die Dichtungskraft bezeichnen will.

Voß hat im Sinn, seiner „Luise" neue Idyllen anzureihen, er scheint diesen Stoff auch für einen Faden ohne Ende zu

halten; dazu möchte aber auch eine Imagination gehören, die kein Ende nimmt. B. V, 379.

Nur wenn er [der Dichter] von seinem Stoffe alles sorgfältig abgesondert hat, was bloß aus subjektiven und zufälligen Quellen hinzugekommen ist, nur wenn er gewiß ist, daß er sich an das reine Objekt gehalten und sich selbst zuvor dem Gesetz unterworfen habe, nach welchem die Einbildungskraft in allen Subjekten sich richtet, nur dann kann er versichert sein, daß die Imagination aller andern in ihrer Freiheit mit dem Gang, den er ihr vorschreibt, zusammenstimmen werde ... So schwer schon die erste Aufgabe sein mochte, das Spiel der Imagination unbeschadet ihrer Freiheit zu bestimmen, so schwer ist die zweite: Durch dieses Spiel der Imagination den Empfindungszustand des Subjekts zu bestimmen. X, 239f., 27ff.

... und ehe die Imagination in ihrer produktiven Qualität nach eigenen Gesetzen handeln kann, muß sie sich schon bei ihrem reproduktiven Verfahren von fremden Gesetzen freigemacht haben. X, 378, 30f.

Von der Gefühlsinnigkeit an, bei welcher die Kunst anfängt, bis zu der heitern Imagination, wodurch sie sich frei und selbständig erklärt.... sind Proben gegeben worden. X, 537, 12f.

Der Terminus „Phantasie" ergibt folgende Einteilung:

A. Phantasie = Einbildungskraft im Sinne von I, 1. und 2.:

1. Der Geschmack beruht auf einem sinnliche Eindrücke empfangenden, und auf einem übersinnlichen selbsttätigen Vermögen, auf Phantasie und Verstande. X, 43, 20f.

2. Ohne eine gewisse Stärke der Phantasie wird der große Gegenstand gar nicht ästhetisch. X, 201, 33f.

Der Dichter bringt seine Objekte bloß vor die Phantasie, der Maler hingegen unmittelbar vor die Sinne. Also ist der Eindruck des Gemäldes lebhafter als der des Gedichts. X, 213, 19f.

Sinnlich wird die Darstellung, wenn sie das Allgemeine in das Besondere versteckt und der Phantasie das lebendige Bild [die ganze Vorstellung] hingibt, wo es bloß um den Begriff [die Teilvorstellung] zu tun ist. X, 392f., 32f.

B. Phantasie = Einbildungskraft in der Bedeutung von II, 1., 2., 3.:

1. Bei dem Schönen fängt die Vernunft an, in das willkürliche Spiel der Phantasie ihre Gesetzmäßigkeit zu mischen. Bei dem Schönen fangen Phantasie und Empfindungskraft an, einen edleren Stoff von der Vernunft zu empfangen.
B. III, 395.

Durch den Geschmack genießt die Phantasie ihrer ganzen Freiheit und wird doch am Ende mittels verborgener Bande zur Einheit des Verstandes zurückgeleitet. X, 44, 6f.

2. Obgleich die Kunst unzertrennlich und eins ist und beide, Phantasie und Empfindung, zu ihrer Hervorbringung tätig sein müssen, so gibt es doch Kunstwerke der Phantasie und Kunstwerke der Empfindung, je nachdem sie sich einem dieser ästhetischen Pole ... nähern. X, 527, 8f.

Der Raub der Pferde des Rhesus ist, als bloßes Faktum betrachtet ... ohne allen Gehalt für das Herz; hier mußte also die Phantasie ihre Macht beweisen und der Gedanke statt des wirklichen Gegenstandes eintreten. Wurde dieses Bild bloß mit einer treuen Sinnlichkeit und natürlichen Wahrheit behandelt, so mußte es leer und charakterlos ausfallen. Aber eben diese natürliche Wahrheit ist das Gespenst der Zeit, und dem Deutschen insbesondere wird es schwer, sich mit freier Dichtungskraft über das gemein Wirkliche zu erheben.
ibid. 532, 1f.

3. Zu einer Zeit, wo das Leben anfing, mir seinen ganzen Wert zu zeigen, wo ich nahe dabei war, zwischen Vernunft und Phantasie in mir ein zartes und ewiges Band zu knüpfen ... B. III, 179.

Die Sinne verhalten sich zu leidentlich gegen solche [physisch widerwärtige] Eindrücke, und der Körper kann auch durch Vorstellungen der Phantasie ins Spiel gezogen und widrig bewegt werden ... Die Unlust entspringt nicht aus der Voraussetzung der Wirklichkeit, sondern aus der bloßen Vorstellung, selbst der bloßen Phantasie. X, 60f., 25ff.

Weil aber in allen diesen Fällen die Phantasie erst das Furchtbare hinzutut ... gehören diese Gegenstände in die Klasse des Kontemplativerhabenen. X, 142, 32f.

Nicht selten werden an sich gleichgültige Gegenstände der Natur, durch Dazwischenkunft der Phantasie, subjektiv in furchtbare Mächte verwandelt, und es ist die Phantasie

selbst, die das Furchtbare nicht bloß durch Vergleichung entdeckt, sondern es, ohne einen hinreichenden objektiven Grund dazu zu haben, eigenmächtig erschafft. ibid. 143, 7f.

Noch weit geschäftiger beweist sich die Phantasie, aus dem Geheimen, Unbestimmten und Undurchdringlichen einen Gegenstand des Schreckens zu machen. Hier ist sie eigentlich in ihrem Element. ibid. 144, 34f.

Nun muß aber das Übergewicht des analytischen Vermögens die Phantasie notwendig ihrer Kraft und ihres Feuers berauben. X, 292, 2f.

In Gedichten und Dramen kommt Phantasie in dieser Bedeutung folgendermaßen zur Geltung:

Alles wiederholt sich nur im Leben,
Ewig jung ist nur die Phantasie.
S.-A. I, 45, 47f. (An d. Freunde.)

Kühne Seglerin, Phantasie,
Wirf ein mutloses Anker hie!
S.-A. I, 247, 29f. (D. Größe d. Welt.)

Ein wilder, kühner, glücklicher Gedanke
Steigt auf in meiner Phantasie.
Don Carlos II, 15.

Noch einmal laßt des Dichters Phantasie
Die düstre Zeit an euch vorüberführen.
Prol. z. Wallenst. V. 75.

Die Phantasie auf ihren mächt'gen Flügeln
Dich zaubern in das himmlische Gefild!
D. Huldigg. d. Künste V. 240.

Phantasie in der Bedeutung von Dichtungs- oder Erfindungskraft ist bei Anlaß des Terminus Einbildungskraft genügend erörtert worden. Ergänzend ist hier nur noch darauf hinzuweisen, daß Opitz schon vom Poeten bemerkte, er müsse „*εὐφαντασιωτός*, von sinnreichen Einfällen und Empfindungen sein“[1]).

Phantasie kommt aber noch in einer andern Bedeutung vor, in der sie nicht identisch ist mit Einbildungskraft, aber mit Einbildung:

[1]) Poeterei 12 (Braunes Neudrucke N. 1).

C. Phantasie im Sinne von Trugbild, leere oder falsche Vorstellung: ein durch die Einbildungskraft hervorgebrachtes Gedankenbild:

So willst du treulos von mir scheiden
Mit deinen holden Phantasien ...
S.-A. I, 160, 1f. (Die Ideale.)

Das Alter der göttlichen Phantasie,
Es ist entschwunden, es kehret nie.
S.-A. I, 14, 47f. (D. vier Weltalter.)

Mit schönern Phantasien es umgeben ...
S.-A. I, 218, 9. (Sängers Abschied.)

In gleichem Sinne gebraucht Kant den Ausdruck: „Die ganze Welt aller dieser unsichtbaren Wesen erscheint zuletzt selbst wiederum in der Apparenz der größten Menschen, eine ungeheure und riesenmäßige Phantasie." (Werke 3, 103.)

Der Ausdruck gewinnt aber bei unserm Dichter gelegentlich eine negative, tadelnde Bedeutung:

D. Phantasie im Sinne von Überspanntheit, Phantasterei:

Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden,
Ihr wildes Reich behauptet Phantasie.
S.-A. I, 201, 57f. (An Goethe.)

Der Terminus „Phantasterei" wird in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" erörtert. Schiller nennt dort[1]) die Phantasterei eine „Karikatur des Idealismus" und eine „Ausschweifung der Freiheit". —

Die naheliegende Möglichkeit der Einbildungskraft, in ungesunde Phantasterei überzugehen, haben vor Schiller schon alle die betont, welche über den Begriff der Phantasie Definitionen aufstellten. So warnt Gottsched vor dem „Mischmasch", der entsteht, wenn die Einbildungskraft zügellos arbeitet[2]). Und Sulzer bemerkt:

[1]) X, 523, 1f. [2]) Weltweisheit I, § 893f.

„Aber Einbildungskraft allein ist leichtsinnig und ausschweifend, Ordnung und Übereinstimmung müssen sie begleiten, um dem Werke, das sie erschafft, Wahrheit und Ordnung zu geben“[1]). —

Auch Schiller, dessen Streben nach harmonischer Tätigkeit aller Geisteskräfte sich überall bekundete, verlangte von der Phantasie, der er doch ein großes, freies Reich zuerkannte, ein gewisses Maß innezuhalten. Denn — „wo die Einbildungskraft der Wirklichkeit ewig entflieht und dennoch von der Einfalt der Natur nie verirret — hier allein werden sich Sinn und Geist, empfangende und bildende Kraft in dem glücklichen Gleichmaß entwickeln, welches die Seele der Schönheit und die Bedingung der Menschheit ist“[2]). —

Die aus England stammende Anerkennung der „Phantasie“ als eines ästhetischen Grundvermögens bildete den Keim zu der Ansicht vom **„Genie“**, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte[3]). Seitdem der Engländer Addison in der Einbildungskraft ein besonderes Vermögen, das zur Kunst nötig sei, erkannte, hatten sich energisch fühlende Geister dieses Gedankens bemächtigt und ihn zur Lehre vom Genie als einer ursprünglichen, schöpferischen, von der Vernunft abhängigen Anlage fortgebildet. So wurde von Gerard in seinem „Essay on Genius“ das Genie in Zusammenhang mit der Einbildungskraft gebracht, und David Young, selbst Dichter, verglich das Verhältnis des Genies zum Verstande mit dem eines Zauberers zum Baumeister. Verstandestätigkeit wie

[1]) Theorie d. schönen Künste I, 390.

[2]) Über ästhet. Erziehg. d. Menschen, 26. Brief.

[3]) Vgl. H. v. Stein: D. Entstehg. d. n. Ästhet., S. 136 u. Vorlesungen üb. Ästhet., S. 105.

Gelehrsamkeit könne dem hohen Flug des Genies nur schaden. Nach ihm ist das Genie das Göttliche im Menschen, das in jedem angelegt sei und schlummere. Darum solle der Mensch Ehrfurcht haben für sich selbst. Die völlige Befreiung des Künstlerischen von der Überordnung der Vernunft spricht sich hier deutlich aus.

Ohne diese höhere Bedeutung damit zu verbinden, sprachen die Franzosen schon längst von „Genie" im Sinne von Talent.

Während bei Young das Genie eine besondere schöpferische Fähigkeit der Seele war, besteht es nach Perraults Meinung in der Steigerung aller Seelenkräfte. Bei den Franzosen hatte sich die Lehre vom Genie aus der Beachtung und Betonung des „esprit" entwickelt, bei den Engländern aus der Beachtung der Phantasie als der spezifischen künstlerischen Seelenkraft. Schließlich vereinigten sich dann beide Entwicklungsrichtlinien.

Das tief empfindende Gemüt J. J. Rousseaus, das sich gegen die Vorherrschaft des Intellektuellen empörte, hatte dem Reiche des „esprit" ein Ende bereitet. Aufs neue brachte er zum Bewußtsein, daß das Gemüt die gewaltigste und umfassendste Naturkraft sei, und stellte ein neues Maß der Dinge auf durch seine „Verinnerlichung des Denkens"[1]). Seine Dichtung ist vor allem Seelendichtung, und die Natur ist „eines seiner Kunstmittel zur Darstellung außerordentlicher innerer Vorgänge". Die Lehre vom Genie als einer souveränen Gemütskraft, verbunden mit Rousseaus Einwirkungen, bestimmten die Richtung in der deutschen Literatur, die uns unter dem Namen „Sturm und Drang" bekannt ist.

Der eigentlichen Geniezeit ging aber ein philosophisches Forschen über den Begriff voran. Das

[1]) Vgl. H. v. Stein: Entstehg. d. n. Ästhet., S. 258ff.

spekulative Denken war schon lange aufmerksam auf das geheimnisvolle Wesen des Kunstschönen sowie auf die Geisteskraft, aus der es sich offenbart. In teilweise gemeinsamer Arbeit verbanden sich hier englische, französische und deutsche Denker. Durch Leibnizens Monadenlehre war die Psychologie, die Lehre vom vorstellenden Subjekt, zur Grundwissenschaft geworden[1]). Die subjektivistische Ästhetik setzte zwischen die alte Zweiteilung Verstand und Wille das Gefühl als dritten berechtigten Faktor ein und erlangte die philosophische Anerkennung der ästhetischen Weltauffassung. Unter dem Einfluß dieses Subjektivismus wurde die Kunst, im Gegensatz zur frühern Nachahmungstheorie, als Ausdruck eines innern Zustandes erklärt. Mit dem Eindringen der Leibnizschen Psychologie in die Ästhetik veränderte sich auch allmählich die Lehre vom Genie. Aus einer bloßen Schätzung der Einbildungskraft entstand die Lehre „von den unbewußten Bildungsprozessen in der Seele, welche zu künstlerischer Gestaltung führen". Die Lehre vom Genie ist also „die Parallelerscheinung zu dem allgemeinen Hervortreten des Subjektiven in der Erkenntnistheorie"[2]).

Die hauptsächlichste Forschung über den Geniebegriff fällt in die sechziger Jahre und wurde namentlich von den Popularphilosophen eifrig betrieben[3]). Später interessierte sich besonders Herder für die Sache. Ihm lag aber nicht nur an der Ergründung des geheimnisvollen Begriffs, vielmehr an seiner tätigen Verwirklichung im deutschen Geistesleben. Er war es ja auch, der die

[1]) Vgl. R. Sommer: Gesch. d. deutsch. Psychol. u. Ästhet., S. 433ff.

[2]) Vgl. ibid.

[3]) Hier sei nur der Name eines Mendelssohn genannt. Im übrigen verweise ich auf die Erörterungen des Begriffs in Grimms deutschem Wörterbuch Bd. 4, I 2, Sp. 3422ff.

eigentliche Genieperiode in Deutschland eröffnete, und unter dessen Leitung in Straßburg der junge Goethe die Zeiten des Sturm und Drangs durchmachte. Ungefähr zehn Jahre nach Goethe wurde Schiller mit in den allgemeinen Strudel gerissen; er sollte auch unter den Gegensätzen, in denen das Genie sich bewegt, leiden. Aber aus dem wilden Geniekultus der Jugendjahre haben beide, Goethe wie Schiller, sich herausgearbeitet zu klassischer Welt- und Kunstanschauung.

Es ist bezeichnend für Schillers jedesmalige Geistesrichtung, wie er als jugendlicher Stürmer und Dränger das Genie einem „lohen Ätherstrahl"[1]) vergleicht, zur Zeit der klassischen Vollendung aber vom Genie die schönen Worte sagt:

> Was du mit heiliger Hand bildest, mit heiligem Mund
> Redest, wird den erstaunten Sinn allmächtig bewegen;
> Du nur merkst nicht den Gott, der dir im Busen gebeut,
> Nicht des Siegels Gewalt, das alle Geister dir beuget.
> Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt[2]).

Einst galt ihm das Kraftgenie, das grell leuchtet wie ein Blitz in dunkler Nacht. Jetzt verkörpert ihm der Begriff des Genies den schöpferischen Menschengeist, wie er, sich selber unbewußt, ohne sich an Regeln zu halten, Typen schafft für die Menschheit; dabei aber kein Gepränge entfaltend, weder rechts noch links schauend, einfach und still seiner Wege geht. Es ist derselbe Gedanke, den der Dichter in der gleichzeitig entstandenen Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" kundgibt: „Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit, bloß von der Natur und seinem Instinkt, seinem schützenden Engel,

[1]) Melancholie an Laura.

[2]) Der Genius, S.-A. I, 126, 50ff. Der letzte der zitierten Verse erinnert terminologisch an Winckelmanns „edle Einfalt und stille Größe".

geleitet, geht das Genie ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmacks." —

Versuchen wir nun eine terminologische Einteilung des wichtigen Begriffes, so ergibt sich bei Schiller etwa folgende Gruppierung:

I. Genie als souveräne Gemütskraft:

1. Genie als ungebändigte Kraft:

Die Geschmackslehre kann den Künstler vor Verirrungen seines Genies zurückhalten. X, 42, 13f.

Das Genie, von dem wir wissen, daß es am nächsten an die Wildheit grenzt und ein Licht ist, das gern aus der Finsternis sch mert, welches also vielmehr gegen den Geschmack seines Zeitalters als für denselben zeugt. X, 306, 5f.

Warum will sich Geschmack und Genie so selten vereinen?
Jener fürchtet die Kraft, dieses verachtet den Zaun.
S.-A. I, 150. (Votivtafeln 47.)

2. Genie als zündendes Licht:

Und der lohe Ätherstrahl Genie
Nährt sich nur vom Lebenslampenschimmer.
S.-A. II, 39, 93f. (Melanch. an Laura.)

Mit des Genies gefährlichem Ätherstrahl
Lernt behutsamer spielen.
S.-A. II, 49, 40f. (Monum. Moors des Räubers.)

Zu „Genie" in der Auffassung von I 1. läßt sich folgendes bemerken. Die Ansicht, daß das wildwachsende Genie sich in der Regel als rohe Kraft äußere, die nur durch den Geschmack in die richtigen Bahnen gelenkt werden könne, ist auf französischen Einfluß zurückzuführen und später von Schiller überwunden worden[1]).

In einem Briefe an Körner[2]) nennt er das Genie „eine edle Art von Wahnwitzigen". Diese Auffassung des Genies, die besondere Betonung seiner Wildheit und seiner nahen Verwandtschaft mit dem Wahnsinn,

[1]) Vgl. S.-A. XII, 403, Anmerkg. 322, 24.
[2]) B. VI, 368.

entspricht ganz den Tendenzen der Geniezeit. Neuerdings ist sie wieder aufgelebt und zur Besprechung gelangt durch die Theorie vom Übermenschen. Damals ist bei Herder die Rede von der Tollheit des Genies[1]). Und Hamann schreibt: „Nichts ist also mehr übrig, als die Grenzstreitigkeiten des Genies mit der Tollheit zu untersuchen"[2]). — Ja, sogar bei Kant[3]) finden wir es ausgesprochen: „Wie es denn auch schon eine alte Bemerkung ist, daß dem Genie eine gewisse Dosis von Tollheit beigemischt ist." —

Mit dieser Bedeutung des Terminus steht in naher Beziehung die Auffassung des Genies als eines grell zuckenden Lichtes (vgl. Gruppe I 2.). In dem Vergleich des Genies mit dem Äther- oder Lichtstrahl dürfte bei Schiller eine Beeinflussung durch Herder stattgefunden haben, der sich die höchste wirkende Kraft in Geist und Welt durch einen „elektrischen Funken", „springenden Funken" oder „Ätherstrahl" vertreten denkt[4]).

II. Genie findet sich bei unserm Dichter ferner in der allgemeinen Bedeutung von vorzüglichen Geistesfähigkeiten:

Das Genie wählt den steilsten Weg zur Vollkommenheit.
X, 62, 20.

Bei allem Aufwand von Genie und Kunst sind die Schäferidyllen der sentimentalischen Dichter weder für Herz noch Geist befriedigend ... X, 487, 29f.

... jeder Tag wird dich mit einem reellen Zuwachs an Ideen und Stärke deines Genies bereichern ... B. I, 411.

Er [Goethe] hat weit mehr Genie als ich ...
B. II, 238.

Daß dein Genie meinem Herzen so übel will.
Fiesco IV, 14.

[1]) Vgl. Grimm: Deutsch. Wörterb. Bd. 4, I 2, Sp. 3422ff.
[2]) Vgl. ibidem. [3]) Anthropol. § 34.
[4]) Noch in den Ideen z. Philos. d. Gesch. 1, 34; vgl. Grimm: D. Wörterb. Bd. 4, I 2, Sp. 1426.

Dein Vater ist das größte Genie, wenn man dich hört.
Parasit I, 1.

Wenn der Eifer den Mangel des Genies ersetzen könnte.
ibid. II, 6.

[Er] muß ein Mann von hohem Genie sein. ibid. IV, 4.

Genie in diesem Sinne wurde von Sulzer[1]) definiert als „vorzügliche Größe des Geistes überhaupt". Und Garve[2]) nannte „Genie" die „harmonische Vereinigung aller Geistesfähigkeiten". — Der Ausdruck wird auch heute noch in diesem Sinne verwertet.

III. Genie in spezieller Bedeutung identisch mit Geist:

Seht dieses feurige Genie. Räuber I, 1.

Aber sein Schenie[3]), ich meine sein Geist,
Sich nicht auf der Wachparade erweist.
Wallst. Lager 6, Vers 210.

„Genie" mit „Geist" zu identifizieren, entstammt schon der Zeit, da die deutschen Gelehrten sich in ihrer Forschung mit dem geheimnisvollen Begriff abgaben. Dem Versuche, das französische Wort zu umgehen, entstammt die Gleichsetzung von Genie und Geist. So hat z. B. Gottsched das französische Wort nie gebraucht, dafür aber Geist und Witz gesetzt[4]). So auch Haller[5]): „Aller menschlichen Betrübnis ist niemand lebhafter unterworfen als die, deren Geist andere überleuchtet." — Später änderte er jedoch den Ausdruck „Geist" in „Witz", selbst in der Überschrift[6]).

[1]) Theorie I, 610.

[2]) Sammlg. ein. Abhandlgen. I, 9, 77.

[3]) Daß Schiller hier „Schenie" schreibt, statt wie sonst „Genie", erklärt sich wohl nur aus dem Wunsche, die volkstümliche Aussprache wiederzugeben; jene Stelle wird vom Holkischen Jäger gesprochen.

[4]) Krit. Dichtkunst; vgl. hierzu Grimm: Deutsch. Wörterb. Bd. 4, I, 2, Sp. 3409ff.

[5]) Hirzels Ausg., S. 377. Nachteiligk. d. Geistes (1743) vgl. Grimm ibid.

[6]) Vgl. ibid.

Für die Umsetzung des französischen Terminus „Genie" in den deutschen Ausdruck „Geist" warb unter andern auch der Königsberger Philosoph[1]): „Wie wäre es also, wenn wir das französische Wort „genie" mit dem deutschen „eigentümlicher Geist" ausdrückten? Denn unsre Nation läßt sich bereden, die Franzosen hätten ein Wort dafür aus ihrer eignen Sprache, dergleichen wir in der unsrigen nicht hätten, sondern von ihnen borgen müßten, da sie es doch selbst aus dem lateinischen genius geborgt haben, welches nichts anderes als einen eigentümlichen Geist bedeutet." Wenn unser Dichter aber „Genie" und „Geist" gleichsetzt, so hält er doch entgegen Gottsched, Haller u. a. m. „Geist" und „Witz" der Bedeutung nach auseinander. „Witz" ist ihm mehr das, was die Franzosen mit „esprit" bezeichnen. In einem Briefe an Körner[2]) spricht er sich darüber aus, nachdem dieser ihm seinen Aufsatz: „Über Geist und esprit" gesandt hatte. Es heißt in Schillers Brief unter anderm: „Wir gebildeten und besonders ästhetisch gebildeten Deutschen wollen immer aus dem Beschränkten ins Unendliche gehen und werden also den Geist ernsthafter nehmen und in das Tiefe und Ideale setzen; der Franzose hingegen wird sich seines absoluten Vermögens mehr durch das freie Spiel der Gedanken bewußt und wird also schon mit dem Witz zufrieden sein. — Aber auch der Witz nähert sich, sobald er konstitutiv wird, dem Genialen, ja ich glaube, daß manche luminöse und tiefe Wahrheiten dem Witz sich früher dargestellt haben, nur daß er nicht das Herz hatte, Ernst daraus zu machen, bis das Genie kam, und wie eine edle Art von Wahnwitzigen sich über alle Rücksichten wegsetzte." —

[1]) Kant: Anthropologie; vgl. Grimm ibid.
[2]) B. VI, 368.

Schiller verwertet ferner den Terminus

IV. Genie als Talent, Naturgabe, d. h. ausgezeichnete Anlage zu einer Geistesbeschäftigung:

Wenn nicht sein Genie das meinige hierin überträfe ...
Räuber I, 1.

Es gibt eine gleichsam organische und eine moralische Schönheit. Beide sind dem Genie und dem Fleiß, der Naturgabe und dem Verdienste zu vergleichen. X, 58, 1f.

Das Genie, welches überhaupt in seinem Ursprunge, wie in seinen Wirkungen, mit der architektonischen Schönheit vieles gemein hat. Wie diese, so ist auch jenes ein bloßes Naturerzeugnis, und nach der verkehrten Denkart der Menschen, die, was nach keiner Vorschrift nachzuahmen und durch kein Verdienst zu erringen ist, gerade am höchsten schätzen, wird ... das Genie mehr als erworbene Kraft des Geistes bewundert ... X, 91, 9ff.

In dieser ganzen Anmerkung der Abhandlung „Über Anmut und Würde" erteilt Schiller dem Genie als einer bloßen Naturgabe ein geringeres Lob und bevorzugt die freie Tat des Geistes. Den Schluß der Anmerkung hat Goethe bekanntlich auf sich bezogen und fühlte sich dadurch verletzt, doch irrtümlicherweise, denn Schiller hatte damit entweder Dichtergenien wie Bürger im Sinne oder überhaupt Künstlernaturen im allgemeinen, die zu intensiverer sinnlicher Reizbarkeit neigen als gewöhnliche Menschen[1]). Noch eine andere Stelle läßt sich zu dieser Gruppe rechnen:

Wie in dem handelnden Leben, so begegnet es auch oft bei dichterischen Darstellungen, den bloß leichten Sinn, das angenehme Talent, ... mit Schönheit der Seele zu verwechseln, und da sich der gemeine Geschmack überhaupt nie über das Angenehme erhebt, so ist es solchen niedlichen Geistern ein leichtes, jenen Ruhm zu usurpieren, der so schwer zu verdienen ist. Aber es gibt eine untrügliche Probe, vermittels deren man die Leichtigkeit des Naturells von der Leichtigkeit des Ideals, ... unterscheiden kann, und diese

[1]) Vgl. S.-A. XI, S. 330, Anmerkg. 208 u. Überweg: Schiller als Philos., S. 213.

ist, wenn beide sich an einem schwierigen und großen Objekte versuchen. In einem solchen Fall geht das niedliche Genie unfehlbar in das Platte, so wie die Temperamentstugend in das Materielle. X, 462, 10ff.

Wenn von Schiller namentlich in der Schrift „Über Anmut und Würde" das Genie als ein ursprüngliches Talent bezeichnet wird, so ist das als eine direkte Anlehnung an Kant zu betrachten, der das Genie eine „angeborene Gemütsanlage", eine „Naturgabe" nennt[1]). Zu bemerken ist aber, daß bei Kant Talent, also Naturgabe nicht den verächtlichen Sinn hat wie bei Schiller. Schiller dürfte vielleicht ebensosehr von den Franzosen beeinflußt sein, z. B. von Dubos. Nach diesem liegt die Leistung des Genies nicht im Phantastischen wie bei Young, sondern im Pathetischen. Die Verwendung des Wortes bei Dubos folgt überall dem gewöhnlichen französischen Sprachgebrauche: Genie ist Talent[2]). Nicht immer setzt aber unser Dichter die Termini Talent und Genie als identische Begriffe. Talent gewinnt sonst auch bei ihm die Bedeutung, die uns heute noch geläufig ist, und die weit entfernt ist von dem Begriff des Genies; er faßt „Talent" als eine besondere Fertigkeit, eine Geschicklichkeitsanlage. So weist z. B. der Dilettant Talente auf, während der Künstler Genie besitzt. Den Unterschied macht schon Adelung, indem er sagt: „Das Genie erschafft, das Talent setzt nur ins Werk"[3]). —

Wenn also Schiller in einem Briefe an Körner[4]) schreibt: „Aber ich habe mir eigentlich ein eigenes Drama nach meinem Talente gebildet, ..." so ist hier Talent nicht im Sinne von Genie aufzufassen, sondern

[1]) Krit. d. Urt. § 46 u. 49.
[2]) Vgl. H. v. Stein: Entstehg. d. n. Ästhet., S. 237.
[3]) Vgl. Grimm: Deutsch. Wörterb. Bd. 4, I, 2, Sp. 3442 f.
[4]) B. II, 238.

als die bloße Geschicklichkeitsanlage, etwas nach bestimmten Regeln hervorzubringen. — Talent und Genie in dieser Bedeutung verhält sich ungefähr wie Technik und Kunst.

Die nächste und zugleich höchste Bedeutung, die der Terminus bei Schiller gewinnt, ist folgende:

V. Genie als Menschengeist in seiner höchsten Erscheinung:

1. Genie in der Bedeutung des künstlerisch schaffenden Geistes:

> Die Genügsamkeit des Publikums ist nur ermunternd für die Mittelmäßigkeit, aber beschimpfend und abschreckend für das Genie. X, 40, 26f.

> Man suchte bisher die Kunstwerke in ästhetische Fächer zu bringen, ohne zu erwägen, ob sich das Genie nicht seine eigne Bahn gebrochen habe. ibid. 41, 5f.

> Wenn sich das dichtende Genie über alle zufälligen Schranken . . . mit freier Selbsttätigkeit muß erheben können . . . X, 499, 14f.

> Die Charakterkomödie erfordert im ganzen eine größere Fülle des Genies von seiten des Dichters . . . als man in unsern Tagen glaubt voraussetzen zu dürfen . . . In dem Charakterstücke sind die Begebenheiten für die Charaktere erfunden . . . [In dem Intrigenstück sind die Charaktere bloß für die Begebenheiten da] . . . Das Genie wird das Vorzügliche beider Gattungen auf eine glückliche Art zu vereinigen wissen. X, 540, 10ff.

> Gelegenheitlich muß ich anmerken, daß ich nunmehr der Meinung bin, daß das Genie, wo nicht unterdrückt, doch entsetzlich zurückwachsen, zusammenschrumpfen kann, wenn ihm der Stoß von außen fehlt. Man sagt sonst, es hälfe sich in allen Fällen selbst auf, — ich glaub' es nimmer. Wenn ich mich im weitesten Verstand z. B. setzen kann, so beweist meine jetzige Seelenlage das Gegenteil. Mühsam und wirklich oft wider allen Dank muß ich eine Laune, eine dichterische Stimmung hervorarbeiten, die mich in zehn Minuten bei einem guten, denkenden Freunde sonst anwandelt. Oft auch bei einem vortrefflichen Buch oder im offenen Himmel. Es scheint, Gedanken lassen sich nur durch Gedanken locken — und unsre Geisteskräfte müssen

wie die Saiten eines Instruments durch Geister gespielt werden. B. I, 98f.

Er [Gibbon, den Körner übersetzt hatte] hat einen Blick des Genies, mit dem er die Fakta auffaßt, daß sie sich unter ihm verneuen. B. II, 243.

Das eben ist die Aufgabe für das Genie, daß man seine Materialien so wählt und stellt, daß sie des Schmucks nicht brauchen, um zu interessieren. B. II, 343.

So wie Sie von der Anschauung zur Abstraktion übergingen, so mußten Sie nun rückwärts Begriffe wieder in Intuitionen umsetzen und Gedanken in Gefühle verwandeln, weil nur durch diese das Genie hervorbringen kann. B. III, 474.

Mein Verstand wirkt eigentlich mehr symbolisierend, und so schwebe ich, als eine Zwitterart, zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie. B. III, 481.

Genoveva [v. Tieck] ist als das Werk eines sich bildenden Genies schätzbar, aber nur als Stufe, denn es ist nichts Gebildetes und voll Geschwätzes, wie alle seine Produkte. B. VI, 270.

Doch höher stets zu immer höhern Höhen
Schwang sich der schaffende Genie.
S.-A. I, 184, 254f. (D. Künstler.)

Das Maskulinum, das hier befremdet, ist eine bei Wieland namentlich beliebte Form[1]). Da dieser bekanntlich durch seine Unterredungen mit Schiller beträchtlich eingewirkt hat auf die Gestaltung jenes philosophischen Gedichtes, so ist es nicht ausgeschlossen, in dieser eigenartigen Wendung eine Beeinflussung Wielands anzunehmen. Mir scheint aber einfacher, unser Dichter hat an „Genius" gedacht, den lateinischen Terminus aber schon des Versmaßes wegen mit dem französischen vertauscht. An andrer Stelle gebraucht er direkt den Ausdruck Genius, schon der allegorischen Bedeutung wegen:

[1]) Vgl. Grimm: Deutsch. Wörterb. Bd. 4, I, 2, Sp. 3407ff.

Ich bin der schaffende Genius des Schönen.
S.-A. VII, 349, 147. (Huldigg. d. Künste.)

Das Genie, als künstlerisch schöpferische Befähigung aufgefaßt, kommt auch in dem Adjektiv „genialisch" zur Geltung. Der Dichter bevorzugt auch hier die in der Endung deutsch gemachte Form, die bis ins 19. Jahrhundert hinein galt, uns moderne Menschen aber schon eigentümlich fremd anmutet.

„Genialisch" bedeutet bei Schiller in erster Linie: die Eigenschaften des Genies besitzen, also „naiv gesinnt sein" oder „schöpferisch" sein. In diesem Sinn braucht er es in den Wendungen: „genialische Freiheit des Denkens" (vgl. X, 439, 6.) oder „genialisches Vermögen" (vgl. B. VII, 105, vgl. auch B. III, 474).

In besonderen Fällen kommt „genialisch" der Bedeutung „geistreich" nahe, z. B. in der Wendung „genialische Schreibart" (X, 439, 26f.).

Eigenartig kommt der Ausdruck genialisch in folgender Briefstelle zur Verwertung, in der von Herder gesagt wird: „Er ist zu einem vornehmen katholischen Prälaten geboren, genialisch flach und oratorisch geschmeidig, wo er gefallen will (B. VII, 75).

Die Wendung „genialisch flach" zu begreifen, müssen wir eine Stelle aus den „Naiven und sentimentalischen Dichtern" zu Rate ziehen, in welcher gesagt wird: „Wenn man an den Schöpfungen des naiven Genies zuweilen den Geist vermißt, so wird man bei den Geburten des sentimentalischen oft vergebens nach dem Gegenstande fragen. Beide werden also, wiewohl auf ganz entgegengesetzte Weise, in den Fehler der Leerheit verfallen." (X, 500, 18f.)

Auch „genial" wird von Schiller gelegentlich verwertet. So z. B. im Musenalmanach in dem Distichon:

Die Sonntagskinder: „Dem genialen Geschlecht wird es im Traume beschert."

Da er unter dem „genialen Geschlecht" jedenfalls die Romantiker im Auge hat, dürfte das Adjektiv in dieser Beziehung ebenfalls identisch sein mit „genialisch flach." —

Der Ausdruck Genie findet sich bei Schiller ferner in folgender Schattierung:

2. Genie als original schöpferischer Geist, selbständig hervorbringend:

> Wie groß muß das Originalgenie also sein, das weder in seinem Himmelstrich und Erdreich, noch in seinem gesellschaftlichen Kreis Aufmunterung findet und aus der Barbarei selbst hervorspringt. B. I, 99.

> Von dem Einfluß des Schönen auf den Menschen komme ich auf den Einfluß der Theorie auf die Beurteilung und Erzeugung des Schönen und untersuche erst, was man sich von einer Theorie des Schönen zu erwarten und besonders in Rücksicht auf die hervorbringende Kunst zu versprechen hat. Dies führt mich ... auf die von aller Theorie unabhängige Erzeugung des Originalschönen durch das Genie. B. III, 419.

Das schöpferische Vermögen des Genies ist schon von den Franzosen und Engländern betont worden. Batteux setzt dafür einfach Schöpfer „créateur"; Warton „creator" in seinem „Essay on the writings and genius of Pope"[1]). Nach Shaftesbury galt das Genie als zweiter Schöpfer, es war der Prometheus unter einem Jupiter. Der geniale Künstler bildet ein Analogon zur schöpferischen Natur. Wie sehr diese Ansicht vom Genie auch auf den deutschen Klassizismus gewirkt hat, beweist schon Goethes „Prometheus", beweisen auch Schillers Anwendungen des Geniebegriffs. Goethe gab das original oder originell gern mit „ursprünglich" wieder. Auch

[1]) Vgl. Grimm: Deutsch. Wörterb. Bd. 4, I, 2, Sp. 3419.

bei Kant ist „Originalität" das Hauptmerkmal des Geniebegriffs[1]).

Bei Schiller läßt sich aber noch ein weiteres Merkmal des Genies unterscheiden:

3. Genie als typenschaffender Geist, der nicht durch Regeln, die er aufstellt, sondern durch seine Produkte Gesetze und vorbildliche Muster gibt:

> Wenn das Genie durch seine Produkte die Regel gegeben hat, so kann die Wissenschaft diese Regeln sammeln, vergleichen und versuchen, ob sie unter eine noch allgemeinere und endlich unter einen einzigen Grundsatz zu bringen sind ... Alle Erweiterung in der Kunst muß von dem Genie kommen. Die Kritik führt bloß zur Fehlerlosigkeit.
>
> B. III, 419f.

> Diese [die Philosophie] kann bloß zergliedern, was ihr gegeben wird, aber das Geben selbst ist nicht die Sache des Analytikers, sondern des Genies, welches unter dem dunkeln, aber sichern Einfluß reiner Vernunft nach objektiven Gesetzen verbindet. B. III, 472.

Mit diesen Stellen steht in Verbindung, was der Dichter in den „Weltweisen" sagt:

> Doch hat Genie und Herz vollbracht,
> Was Locke und Des Cartes nie gedacht —
> Sogleich wird auch von diesen
> Die Möglichkeit bewiesen. S.-A. I, 257, 24f.

Von den deutschen Klassikern vor Schiller hat namentlich Lessing die Originalität und Mustergültigkeit der genialen Produkte anerkannt und ausgesprochen. In den Gedichten wechselt er ab mit den Termini „Mustergeist" und „Schöpfergeist". Seine Definition lautet: „Die Regeln in den schönen Künsten sind aus den Beobachtungen entstanden, welche man über die Werke derselben gemacht hat. Diese Beobachtungen vermehren sich noch, so oft ein Genie, welches niemals seinen Vorgängern ganz folgt, einen neuen Weg ein-

[1]) Vgl. Krit. d. Urt. § 49.

schlägt“[1]). Und im Hinblick auf Shakespeare sagt er im 17. Literaturbrief: „Ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecket“[2]).

Daß Lessings Bestimmungen des Geniebegriffs auf unsern Dichter eingewirkt haben, läßt sich vermuten.

Genie, in der Bedeutung von Gruppe V 2. und 3. zusammengefaßt, findet sich bei Schiller in folgender Stelle:

> Dadurch allein legitimiert es sich als Genie, daß es durch Einfalt über die verwickelte Kunst triumphiert. Es verfährt nicht nach erkannten Prinzipien, sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes, seine Gefühle sind Gesetze für alle Zeiten und für alle Geschlechter der Menschen. X, 437, 26f.

Damit ist auch Lessings Theorie gründlich umgestoßen, welche behauptet, das Genie dichte mit Absicht, um zu belehren, was übrigens schon von Herder bestritten wurde.

Von Schiller fanden wir also die Originalität und die Mustergültigkeit des Genies deutlich anerkannt. Das Werk des Genies ist individuell und allgemein zugleich. Es ist immer neu und doch musterhaft. Als drittes Merkmal aber des Genies wird von Schiller die Naivität ausgesprochen. Beide Eigenschaften: Originalität und Naivheit hat der Dichter in den Votivtafeln zu schönem Ausdruck gebracht:

> Wiederholen zwar kann der Verstand, was da schon gewesen,
> Was die Natur gebaut, bauet er wählend ihr nach.
> Über Natur hinaus baut die Vernunft, doch nur in das Leere —
> Du nur, Genius[3]), mehrst in der Natur die Natur.
>
> S.-A. I, 144. (Der Genius.)

[1]) Lessings Werke 3, 222. Über e. Schrift v. Batteux (1751).
[2]) Vgl. Grimm: Deutsch. Wörterb. Bd. 4, I, 2, Sp. 3415.
[3]) „Genius“ ist hier identisch mit „Genie“.

Ähnlich in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“:

> Naiv muß jedes wahre Genie sein, oder es ist keines. Seine Naivheit allein macht es zum Genie, und was es im Intellektuellen und Ästhetischen ist, kann es im Moralischen nicht verleugnen ... Nur dem Genie ist es gegeben, außerhalb des Bekannten noch immer zu Hause zu sein und die Natur zu erweitern, ohne über sie hinauszugehen. X, 437, 9f.

Durch die Bestimmung der Naivität des Genies, also dadurch, daß er das Naive der Gesinnung für das Genie in Anspruch nimmt, gelangt Schiller dazu, den kunsttheoretischen Begriff, der ursprünglich nur für das Intellektuelle und Ästhetische galt, auch auf das moralische Gebiet auszudehnen. Also begegnet uns wieder einmal das bei Schiller so oft anzutreffende Experiment: ein rein ästhetischer Ausdruck wird für die Ethik mundgerecht gemacht. Die Merkmale des Genies in seiner höchsten Bedeutung sind verwandt mit dem Begriff der „schönen Seele“[1]).

> Den kindlichen Charakter, den das Genie in seinen Werken abdrückt, zeigt es auch in seinem Privatleben und in seinen Sitten. Es ist schamhaft, weil die Natur dieses immer ist; aber es ist nicht dezent, weil nur die Verderbnis dezent ist. Es ist verständig, denn die Natur kann nie das Gegenteil sein; aber es ist nicht listig, denn das kann nur die Kunst sein. Es ist seinem Charakter und seinen Neigungen treu, aber nicht sowohl weil es Grundsätze hat, als weil die Natur bei allem Schwanken immer wieder in die vorige Stelle rückt, immer das alte Bedürfnis zurückbringt. Es ist bescheiden, ja blöde, weil das Genie immer sich selbst ein Geheimnis bleibt; aber es ist nicht ängstlich, weil es die Gefahren des Weges nicht kennt, den es wandelt.
>
> X, 438, 1ff.
>
> Frei und natürlich wie das Genie in seinen Geisteswerken drückt sich die Unschuld des Herzens im lebendigen Umgang aus. ibid. 439, 28f.

Zu Schillers Begriff des naiven Genies hat ihm Goethe Modell gestanden. Ihm gegenüber bekennt sich Schiller

[1]) Vgl. dazu S.-A. XII, 385, Anmerkg.

zu den sentimentalischen Dichtergenien. Schon Sulzer hatte als erste Anlage des Genies starke Empfindsamkeit betont. In der schweizerischen Ästhetik kam zuerst die Empfindung zu ihrem vollen Rechte[1]). Eigenartig und zunächst nicht ganz konsequent scheint es nun aber, wenn unser Dichter, der eben erst die Naivheit als Merkmal des wahren Genies aufgestellt hatte, wieder von sentimentalischen Genies spricht. Doch, im Grunde genommen, haben wir eben auch hier nichts anderes als die immer wiederkehrende Antithese: Gefühls- und Ideenmensch.

Durch die Betrachtung des größten naiven Künstlers seiner Zeit hatte er erst den richtigen Einblick in das Wesen des Sentimentalischen gewonnen. Während Schiller sich in Goethes Wesen versenkte, kam ihm sein eigener sentimentalischer Künstlercharakter vollends klar zum Bewußtsein. Das naive Genie trägt Goethes Züge, das sentimentalische diejenigen Schillers. Es galt nun, den Standpunkt des eigenen Genies und damit denjenigen aller modernen Dichter zu rechtfertigen. So kam es, daß trotz mühsam bewahrter Objektivität der künstlerische Vorteil, der im Anfang der Abhandlung ganz auf Seiten des naiven Genies gelegen hatte, nach und nach dem sentimentalischen zugesprochen wurde. Da aber Goethe, als naives Genie, durch diese Verschiebung eine zu große Einbuße erlitten hätte gegenüber dem sentimentalischen Genie, prägte Schiller für ihn die bekannte Formel „ein naiver Dichter, der sentimentalische Stoffe behandelt". So war Goethe die höchste Stellung eingeräumt; er stellte gleichsam das Ideal dar, das in der Synthese von naivem und sentimentalischem Genie lag[2]). —

[1]) Vgl. H. v. Stein: Entstehg. d. n. Ästhet., S. 285.

[2]) Was diese Ausführungen betrifft, verweise ich auf die fein-

Die Verkörperung des höchsten Genies fand unser Dichter in Goethe dargestellt — und ohne die innige Bekanntschaft mit diesem wäre Schiller, dem es früher so schwer fiel, über den Begriff des Genies mit sich einig zu werden[1]), wohl nie zu einer solch vertieften Anschauung über das Wesen des Genies gelangt — die terminologischen Bestimmungen des Geniebegriffs bot ihm die kritische Philosophie. Drei Thesen in Kants Kritik der Urteilskraft[2]) lieferten Schiller die Bestimmungen für den hohen Begriff, „daß Genie

1. ein Talent sei, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen, nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgendeiner Regel gelernt werden kann, folglich, daß Originalität seine erste Eigenschaft sein müsse.

2. Daß, da es auch originalen Unsinn geben kann, seine Produkte zugleich Muster, d. i. exemplarisch sein müssen, mithin selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, anderen doch dazu, d. i. zum Richtmaße oder Regel der Beurteilung, dienen müssen.

3. Daß es, wie es sein Produkt zustande bringe, selbst nicht wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es als Natur die Regel gebe und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken und anderen in Vorschriften mitzuteilen, die sie in den Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen."

Den vierten Punkt, daß das Genie nur der schönen Kunst, nicht der Wissenschaft die Regel vorschreibe,

---

sinnige Darstellung in der Einleitung zu Schillers philos. Schriften. S.-A. XI, S. LXXVff.

[1]) Vgl. B. III, 419f. [2]) § 46. Reclam S. 174f.

den Kiesewetter zu beschönigen sucht[1]), hat aber Schiller nicht angenommen, ebensowenig wie Kants Meinung[2]), daß die Grenze der Kunst nicht mehr erweitert zu werden vermag, daß also das Genie von heute die Kunst nicht weiter ausdehnen könne. —

Zu dem Ausdruck „naives Genie" aber bot Mendelssohn in seiner Abhandlung „Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften" unserm Dichter eine Handhabe. Jener hat Schiller nicht nur den Begriff des „Naiven der Gesinnung" vorweggenommen, sondern die Antithese des Naiven der Überraschung und der Gesinnung vorgezeichnet durch den Hinweis auf den Artikel „Naivité" in Diderot-d'Alemberts „Dictionnaire encyclopédique"[3]). Dort findet sich der Unterschied: eine Naivität und die Naivität, und mit folgenden Worten wird dort dem Genie Naivität zugesprochen: „Die Naivität aber ist die Sprache des schönen Genies und der einsichtsvollen Einfalt. Sie ist das einfältigste Gemälde einer feinen und sinnreichen Idee, das Meisterstück der Kunst für denjenigen, dem sie nicht natürlich ist." Die Idee von der Naivität des Genies ist also von den Franzosen festgestellt worden. —

Schon Kant leitet das Wort Genie von **genius** ab, dem eigentümlichen, einem Menschen bei der Geburt mitgegebenen, schützenden und leitenden Geist, von

[1]) Mit dem Hinweis, daß Kant unter Kunst nicht bloß die Künste im Gegensatz zum Handwerk, sondern auch das Können oder die praktische Ausübung im Gegensatz zum Wissen, zur Theorie versteht (§ 43). Nur die eigentlichste Sphäre des Genies, wie der Einbildungskraft, sei die Kunst im Sinne der Ästhetik. Anderswo bestimme aber Kant das Genie als „Talent zu erfinden" (in der Anthropologie § 47). Der unterscheidende Grundzug sei ihm die Originalität im Gegensatze des Nachgeahmten oder Erlernten. Vgl. Kiesewetter S. 110.

[2]) Krit. d. Urt. § 47. Reclam S. 176.

[3]) Vgl. S.-A. XII, 383, Anmerkg. 165.

dessen Eingebungen jene originalen Ideen herrühren[1]). Denn die genialen Kunstwerke werden nicht bloß von andern, sondern von den Meistern selbst wie eine Art Wunder betrachtet und auf göttliche Eingebungen zurückgeführt. So ruft schon Ovid: „Est deus in nobis, agitante calescimus illo"[2]).

Es bleibt uns nun noch übrig, zu untersuchen, in welchen Bedeutungen der lateinische Terminus bei Schiller Verwertung findet.

I. Genius identisch mit Genie im Sinne von Menschengeist:

1. Genius im Sinne besonderer Fähigkeiten des Menschengeistes:

Und meinen halberstorbenen Geist an Ihrem frischen, feurigen Genius zu wärmen, wird stets ein Bedürfnis meines Herzens sein. B. III, 181.

... einen Mann ..., dessen herrlicher Genius ... B. III. 477.

Der, in der Wiege schon ein Held, die Schlange
Erstickt, die unsern Genius umschnürt.
S.-A. I, 199, 1f. (An Goethe.)

Selbst in der Künste Heiligtum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt.
S.-A. I, 200, 13f. (ibid.)

Den Römergesang muß ich hören, daß mein schlafender Genius wieder aufwacht. Räuber IV, 5.

Ihm gegenüber wird mein Geist gezüchtigt,
Wie Marc Antons vor Cäsars Genius.
Macbeth III, 3.

2. Genius in der Bedeutung des schöpferischen Menschengeistes:

Die Werke des Genius ... B. III, 179.

Die Gesetze der Kunst sind nicht in den wandelbaren Formen eines zufälligen und oft ganz entarteten Zeitge-

[1]) Vgl. Krit. d. Urt. § 46. Reclam S. 175.
[2]) Vgl. Brentano: Das Genie, S. 10.

schmacks, sondern in dem Notwendigen und Ewigen der menschlichen Natur, in den Urgesetzen des Geistes gegründet. Aus dem göttlichen Teil unsres Wesens, aus dem ewig reinen Äther idealischer Menschheit strömt der lautere Quell der Schönheit herab ... Ideale besitzt sie zum Teil schon in den unsterblichen Mustern, die der griechische und der ihm verwandte Genius einiger Neueren gebar.

B. III, 338f.

Wendet man den Begriff der Poesie, ... auf jene beiden Zustände an [der Mensch als reine Natur und der Mensch, von der Kultur beeinflußt], so ergibt sich, daß dort, in dem Zustande natürlicher Einfalt, ... die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen — daß hingegen hier, in dem Zustande der Kultur, ... die Darstellung des Ideals den Dichter machen muß. Dies sind die zwei einzig möglichen Arten, wie sich ... der poetische Genius äußern kann.

X, 451f., 27ff.

Wenn, das Tote bildend zu beseelen,
— — — — — — — — — — —
Tatenvoll der Genius entbrennt.

S.-A. I, 194, 71ff. (D. Ideal u. d. Leben.)

... so begrüßt jeder mit Andacht,
Was der Genius ihm, redend und bildend, erschuf.

S.-A. I, 119, 10. (Die Sänger d. Vorwelt.)

Gutes aus Gutem, das kann jedweder Verständige bilden;
Aber der Genius ruft Gutes aus Schlechtem hervor.

S.-A. I, 144, Nr. 19. (Der Nachahmer.)

Wodurch gibt sich der Genius kund? Wodurch sich der Schöpfer Kundgibt in der Natur, in dem unendlichen All.

S.-A. I, 144, Nr. 20. (Genialität.)

Ein edler Meister stand auf diesem Platz,
Euch in die heitern Höhen seiner Kunst
Durch seinen Schöpfergenius entzückend.

Prol. z. Wallenst. V. 15ff.

Schöpfergenius ist identisch mit Originalgenie. Diese Bedeutung von Genius haben wir bei Anlaß des Terminus „Genie" (vgl. Gruppe V, S. 168ff.) genügend behandelt und gehen nun zur letzten Bedeutung über, in welcher der Ausdruck Genius bei Schiller erscheint:

II. Genius in personifiziertem Sinne als höhere Wesen oder Geister, die den Menschen begleiten auf seiner Lebensreise:

1. Genius als Führer des Menschen durchs Leben:

Zwei Genien sind es, die uns die Natur zu Begleitern durchs Leben gab. ... In dem ersten dieser Genien erkennt man das Gefühl des Schönen, in dem zweiten das Gefühl des Erhabenen. X, 218, 1f.

Der selbe Gedanke in poetischer Form ausgedrückt:

Zweierlei Genien sinds, die dich durchs Leben geleiten ...
S.-A. I, 260, 1ff. (Die Führer d. Lebens.)

Ein solcher Führer, allegorisch gewendet, ist auch der Tod, der als Knabe mit aufrechter Fackel dem Menschen auf seinem Lebenspfade folgt und bei dessen Ableben die Fackel senkt:

Damals trat kein gräßliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuß
Nahm das letzte Leben von der Lippe,
Seine Fackel senkt ein Genius.
S.-A. I, 158, 65ff. (Götter Griechenlds.)

Ferner:

Der Genius mit der umgekehrten Fackel.
S.-A. II, 91.

Nur ein heulender Sünder konnte den Tod ein Gerippe schelten; es ist ein holder niedlicher Knabe, blühend, wie sie den Liebesgott malen, aber so tückisch nicht — ein stiller dienstbarer Genius. Kabale u. Liebe V, 1.

2. Genius als begleitender Schutzgeist:

So wird der Genius, der alles Gute in Schutz nimmt, gewiß für das Weitere sorgen ... Es waren frische, nektarische Blumen, die ein himmlischer Genius dem kaum Erstandenen vorhielt. B. III, 181.

Zu einer Zeit, wo die Überreste einer angreifenden Krankheit meine Seele umwölkten ... reichen Sie mir, wie zwei schützende Genien, die Hand aus den Wolken. B. III, 182.

3. Genius als begleitender böser Geist:

Ich weiß nicht, welcher böse Genius über mir gewaltet, daß ich das astrologische Motiv im Wallenstein nie recht ernsthaft anfassen wollte. B. V, 469.

Dieser Valcour ist mein böser Genius.
Neffe als Onkel III, 8.

Und du mein böser Genius.
Iphig. in Aulis V, 3.

Daß mir der böse Genius nicht schlummert,
Erinnert warnend mich der Tochter Flucht.
B. v. Mess. IV, 1.

4. Genius im Sinne von Naturgeist:

Wer weiß, ob es nicht dem seltenern Verkehr mit diesem großen Genius [dem großen Naturgeist] zum Teil zuzuschreiben ist, daß der Charakter der Städter sich so gerne zum Kleinlichen wendet ... wenn der Sinn des Nomaden offen und frei bleibt. X, 224, 6f.

5. Genius als Zeitgeist:

Der Lauf der Begebenheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht. X, 277, 5f.

Genius in der Bedeutung von II 1. finden wir ganz besonders bei Lessing verwertet:

„Wäre es denn etwas so Ungereimtes, daß der Genius des Menschen trauernd bei dem Körper stünde, durch dessen Erstarren er sich auf ewig von ihm trennen müssen?“[1])

Der lateinische Terminus „Genius“ war im 18. Jahrhundert durch die vertiefte Hingabe an das klassische Altertum zu neuem Aufleben gelangt. Die stürmische Begeisterung für die Antike, die Sehnsucht nach der Schönheit ihrer Mythologie, wie sie nirgends ergreifender als in Schillers „Göttern Griechenlands“ zum Ausdrucke kommt, hatte einen vermehrten Gebrauch von

[1]) Lessing: „Wie d. Alten d. Tod gebildet“. Vgl. Grimm: Deutsch. Wörterb. Bd. 4, I, 2, Sp. 3398f.

allegorischen Wendungen und symbolischen Worten im Gefolge. Antik wollte man empfinden und denken: so gewöhnte man sich, auch die häßlichsten Erscheinungen der alltäglichen Wirklichkeit ästhetisch schön vorzustellen. Nachdem Lessing dargetan, wie die Alten den Tod gebildet haben, nämlich als „Genius, der trauernd bei dem Körper steht, durch dessen Erstarren er sich auf ewig von ihm trennen muß", vergleicht Schiller den Tod einem stillen, dienstbaren Genius, wie er als Symbol des erloschenen Lebenslichtes trauernd seine Fackel senkt.

Die Genien als Schutzgötter zu bezeichnen, die den Menschen einerseits begleiten auf seiner Lebensbahn, andrerseits die Vermittlung bilden zwischen dem Menschlich-Weltlichen und dem Göttlichen, war eine Eigenart der damaligen Zeitrichtung, nicht speziell eines einzelnen Dichters. Das Verhalten zu den antiken Gottheiten entsproß eben dem Gefühl einer öden Lücke, welche der Rationalismus mit seiner Vorherrschaft des trocken grübelnden Verstandes zwischen Göttlichem und Menschlichem gerissen hatte. Dieser Gedanke spricht sich aus in einer Darstellung der antiken Mythologie von K. Ph. Moritz[1]): „Die Genien oder Schutzgötter der Menschen waren es vorzüglich, wodurch in der Vorstellung der Alten die Menschheit sich am nächsten an die Gottheit anschloß. Die höchste Gottheit selber vervielfältigte sich gleichsam durch diese Wesen, insofern sie über jeden einzelnen Sterblichen wachte."

Der Genius als Begleiter des Menschen äußerte sich aber nicht nur als helfender oder Schutzgeist, sondern auch als hemmender, böser Geist. Auch diese Auffassung war früheren Jahrhunderten eigen und bedarf

[1]) Vgl. Grimm: Deutsch. Wörterb. ibid.

hier keiner Belege bei andern Dichtern. Zum Überfluß sei nur eine Stelle aus Goethe erwähnt: „Ich wollte schon vorhin mich empfehlen, ein böser Genius hat mich zurückgehalten“[1]).

Abstraktionen, wie z. B. die Zeit, die Natur, die Menschheit usw., wurden menschlich näher gebracht, indem man sie zum „Genius“ personifizierte, der als eine geistige Macht betrachtet wurde. „Genius saeculi“ war schon im 17. Jahrhundert gebräuchlich. Dann bei Herder: „Was ist der Geist der Zeiten? Allerdings ein mächtiger Genius, ein gewaltiger Dämon ...“[2]).

„Dämon“, ein Ausdruck, der sich im 18. Jahrhundert vielfach mit Genius vermischte, aber der Bedeutung „Gott“ eigentlich näher kommt, wird auch von unserm Dichter hie und da verwertet im Sinne von „Genius“: „Das Erhabene [macht sich verdient] um den reinen Dämon in ihm.“ X, 229, 21. Es ist dasjenige, was schon Sokrates sein „*δαιμόνιον*“[3]) genannt hat. Als Dämon oder Genius im Menschen wurde das Genie aufgefaßt. Gleichwertig wurden die Termini angewendet, nur daß „Genius“, als der poetischere Ausdruck, mehr für gehobene Stimmung und Rede, „Genie“ mehr für die Prosa diente.

Die Bedeutung von Genius, identisch mit Genie, haben wir schon betrachtet, und es bedarf deshalb keiner weiteren Belege, woher Schiller dieser Begriff zugekommen ist. Englische und französische Einflüsse, theoretische Erörterungen der kritischen Philosophie, vor allem aber die lebendig kräftige Anschauung des größten zeitgenössischen Genius haben eingewirkt auf Schillers Auffassung des Geniebegriffs. Als Symbol

[1]) Goethe: Werther 132.
[2]) Herder: Hum. Br. 44.
[3]) Vgl. Xenophon: Memorabilien.

alles genialen Schaffens hat der Dichter jene Distichen geprägt, mit denen er den Entdeckergeist des Kolumbus begrüßte, und die uns noch einmal zusammenfassend alle Merkmale des Genies in seiner höchsten Bedeutung vorführen sollen:

Steure, mutiger Segler! Es mag der Witz dich verhöhnen,
Und der Schiffer am Steu'r senken die lässige Hand —
Immer, immer nach West! Dort muß die Küste sich zeigen,
Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor deinem Verstand.
Traue dem leitenden Gott und folge dem schweigenden Weltmeer!
Wär' sie noch nicht, sie stieg' jetzt aus den Fluten empor.
Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde:
Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß[1]).

Für den Künstler besteht das Wesen der Kunst in der freien Schöpfung, für den die Kunst Genießenden in der freien Betrachtung. Beide geben sich der Kunst um ihrer selbst willen hin, d. h. sie betrachten sie als Selbstzweck. Beiden quillt die Lust an der Kunst aus demselben klaren Quell, aus dem Gefühle der Freiheit, dessen sie in der künstlerischen Schöpfung und Anschauung froh werden. Wenn der Schaffende durch dieses Gefühl angeregt wird zu freiem Tun, so fühlt sich der Betrachtende andrerseits frei vom Leiden. Das Wesen der Kunst besteht für beide in der Betätigung und in dem Genusse ihrer Freiheit. Ästhetik und Ethik führen also letzten Endes zu derselben Tatsache. „Im ästhetischen Schaffen und Schauen wie im ethischen Handeln und Urteilen offenbart sich uns die gleiche Grundwahrheit: wir sind frei und sollen uns frei betätigen"[2]). — Dem Terminus „Genie" lassen wir darum berechtigterweise den Ausdruck **„Freiheit"** folgen, das zündende Schlagwort aller Zeiten.

---

[1]) S.-A. I, 148, Nr. 37.

[2]) Ich schließe mich hier den Ausführungen v. Grosse an: Kunstwiss. Studien, S. 43f.

Der Begriff der Freiheit trägt eine negative und eine positive Seite zur Schau, von denen je eine die andere in sich begreift. Unter Freiheit in negativer Bedeutung verstehen wir die „Abwesenheit aller Einschränkung", Freiheit in positivem Sinne ist der Zustand der „Selbstbestimmung".

Welche Bedeutung erlangt der Begriff Freiheit bei Schiller? Die Idee der Freiheit spielte in dem Leben unseres Dichter-Philosophen eine hervorragende Rolle, was denn auch erklärt, weshalb in seinen Erzeugnissen der Terminus Freiheit so oft und in allen möglichen Variationen wiederkehrt. Wer seinen Lebensgang kennt, der wird es psychologisch begreiflich finden, daß der Gedanke der menschlichen Freiheit von Schiller mit besonderer Vorliebe behandelt wurde, und daß er dieses Thema in allen seinen Werken mehr oder weniger angeschlagen hat.

„Durch alle Werke Schillers", sagte Goethe im Gespräche zu Eckermann[1]), „geht die Idee von Freiheit, und diese Idee nahm eine andere Gestalt an, sowie Schiller in seiner Kultur weiterging und selbst ein anderer wurde. In seiner Jugend war es die physiche Freiheit, die ihm zu schaffen machte, und die in seine Dichtungen überging, in seinem spätern Leben die ideelle ... Daß nun diese physische Freiheit Schillern in seiner Jugend so viel zu schaffen machte, lag zwar teils in der Natur seines Geistes, größtenteils aber schrieb es sich von dem Drucke her, den er in der Militärschule hatte leiden müssen. Dann aber in seinem reifern Leben, wo er der physischen Freiheit genug hatte, ging er zur ideellen über, und ich möchte fast sagen, daß diese Idee ihn getötet hat; denn er machte dadurch An-

[1]) J. P. Eckermann: Gespräche mit Goethe. Lpz., Reclam, Bd. I, S. 218ff.

forderungen an seine physische Natur, die für seine Kräfte zu gewaltsam waren." — Das höhere Interesse an der ideellen Freiheit erlangte Schiller namentlich durch seine Vertiefung in die Ethik Kants.

So bezeichnend Goethes Worte sein mögen, für eine terminologische Untersuchung genügt die großgefaßte Unterscheidung von physischer und ideeller Freiheit nicht, denn innerhalb dieser weiten Umrisse müssen die feinen und feinsten Schattierungen festgestellt werden, in denen der Ausdruck spielt. Auch hier mag der Weg vom Einfacheren zum Komplizierteren führen, so daß von der Freiheit im ästhetischen Sinne, von der ich oben ausgegangen bin, erst nach der Bekanntschaft mit allen anderen Bedeutungen die Rede sein wird.

I. Freiheit bedeutet gelegentlich einen Schutzort, ein Asyl:

Hier hüten Phönix und Ulyß, von allen
Achaiern auserwählt, in den geräum'gen Hallen,
Wo Junos Freiheit ist, des blut'gen Raubes Frucht.
S.-A. X, 229, 1019f. (D. Zerstörung v. Troja.)

Freiheit in diesem Sinne mutet eigenartig fremd an und dürfte selbst bei Schiller nur in dieser einen Stelle anzutreffen sein. Sie erklärt sich aber als direkte Übersetzung des lateinischen „asylum" = „Freistätte"[1]), während Voß[2]) dafür einfach „Heiligtum der Juno" gebrauchte.

II. Freiheit im Sinne von Privilegium, zustehendes Recht:

Meister rührt sich und Geselle
In der Freiheit heil'gem Schutz.
S.-A. I, 55, 314f. (D. Lied v. d. Glocke.)

Auch diese Bedeutung tritt nur vereinzelt auf bei unserm Dichter, war aber im 18. Jahrhundert gerade

[1]) Vgl. Virgil, Aeneis II, 761: „et iam porticibus vacuis Junonis asylo ..." Vgl. dazu Schiller S.-A. X. 281, zu Vers 1020.

[2]) Joh. Hrch. Voß: Virgils Aeneide II, 760. Reclam, S. 55. Lpz.

so gebräuchlich wie heute. Sie kommt der Bedeutungsgruppe VI nahe. —

III. Freiheit in der Bedeutung von Vergünstigung, Erlaubnis, licentia:

Wie muß ich diese Freiheit mir erklären?
Don Carlos IV, 3.

Freiheit zu gehen hast du. Wallenst. Tod III, 20.

Die Freiheit habt Ihr [das Testament aufzusetzen].
M. Stuart I, 2.

Und diese Freiheit, die ich jetzt genieße,
Ist eine Frucht des Briefes. ibid. III, 2.

Hier herrscht die Freiheit der Gleichnisse. Der Dichter kettet Bild an Bild ... So entsteht der lebhafteste Ausdruck.
X, 59, 7f.

... und indem der Wille die Lizenz der unwillkürlichen Bewegungen bändigt, gibt er zu erkennen, daß er die Freiheit der willkürlichen bloß zuläßt. X, 117, 4f.

[Für Freiheiten, die der Dichter sich herausnehmen darf,] läßt sich festsetzen: Fürs erste: nur die Natur kann sie rechtfertigen ... Fürs zweite: nur die schöne Natur kann dergleichen Freiheiten rechtfertigen. X, 480f., 9ff.

Auch diese Bedeutung der Freiheit ist keine außerordentliche und wurde gewöhnlich zum bloßen Ausdruck der Höflichkeit[1]).

IV. Freiheit bedeutet Unabhängigkeit, Zwanglosigkeit:

Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!
Ins Feld, in die Freiheit gezogen!
S.-A. I, 36, 1f. (Reiterlied.)

Eure Gnaden weiß,
Wie sehr auf jenem unglücksvollen Reichstag
Die Freiheit ihm gemangelt.
— — — — — — — — — —
Ich hatte, was ihm Freiheit schaffen konnte.
Piccolomini II, 7.

Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
Wallenst. Tod I, 4.

[1]) Vgl. Grimm: Deutsch. Wörterb. Bd. 4, I, 1, Sp. 111f.

Raub sagst du? War sie frei genug dem Räuber,
So konnte sie in Freiheit auch entfliehen.
Br. v. Messina II, 6.

Der Geschmack ... verbindet beide Naturen des Menschen und erleichtert ihm dadurch den Übergang zur Sittlichkeit, daß er bei sinnlichen Dingen eine gewisse Freiheit behauptet ... X, 43, 3f.

Er [der Grieche] führte die Freiheit, die nur im Olympus zu Hause ist, auch in die Geschäfte der Sinnlichkeit ein ... X, 69, 21f.

Freiheit kann man einem zwar lassen, aber nicht geben. ibid. 95, 1f.

Die Menschheit (deren heiliges Palladium Freiheit ist) ... ibid. 115, 30f.

Der höchste Genuß der Freiheit grenzt an den völligen Verlust derselben ... ibid. 122, 26f.

... daß wir [in ästhetischen Urteilen] Kraft und Freiheit lieber auf Kosten der Gesetzmäßigkeit geäußert als die Gesetzmäßigkeit auf Kosten der Kraft und Freiheit beobachtet sehen. X, 175, 31f.

Ohne Form würde sie [die Musik] über uns blind gebieten; ihre Form rettet unsre Freiheit. Aber die Freiheit macht das Ästhetische allein nicht aus, sondern die Freiheit, insofern sie sich im Leiden behauptet. X, 385, 16ff.

Die Zauberkraft der schönen Diktion besteht in einem glücklichen Verhältnis zwischen äußerer Freiheit und innerer Notwendigkeit. X, 394, 14f.

Wie man also gar wohl sagen kann, daß ein Mensch von einem andern Freiheit erhalte, obgleich die Freiheit selbst darin besteht, daß man überhoben ist, sich nach andern zu richten. X, 416, 6f.

Und so hätten wir denn den Maßstab gefunden, dem wir jeden Dichter, der sich etwas gegen den Anstand herausnimmt und seine Freiheit in Darstellung der Natur bis zu dieser Grenze treibt, ... unterwerfen können. X, 481, 21f.

V. Freiheit bedeutet in gewissem Sinne sogar das Streben nach Unabhängigkeit:

Recht geben würd es dem gemeinen Wahn,
Der nicht an Edles in der Freiheit glaubt
Und nur der Ohnmacht sich vertrauen mag.
Wallenst. Tod II, 2.

Freiheit im Sinne von Unabhängigkeit oder Zwanglosigkeit ist in der weitesten Bedeutung aufzufassen. Nun bieten sich aber feinere Differenzierungen dieser Unabhängigkeit dar, die wir innerhalb der beiden großen Hauptgruppen: „physische Freiheit" und „ideelle Freiheit" betrachten wollen.

VI. Physische Freiheit:

1. Freiheit als Unabhängigkeit in politischer Beziehung:

Ist denn etwa die Freiheit in der Mode gesunken, daß man dem Ersten dem Besten Republiken um ein Schandengeld nachwirft? ... Hat der Unterdrücker der Freiheit auch einen Kniff auf die Züge der römischen Tugend zurückbehalten? Fiesco V, 16.

Auch mir hat einst von einem Karl geträumt,
Dem's feurig durch die Wangen lief, wenn man
Von Freiheit sprach. Don Carlos I, 2.

Wie sollt' es
Mich freuen, Marquis, wenn der Freiheit endlich
Noch diese Zuflucht in Europa bliebe! ibid. IV, 3.

Und um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen.
Prol. z. Wallst. V. 65f.

... wohlfeiler kaufen wir
Die Freiheit als die Knechtschaft ein. Tell II, 1.

... daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert. X, 278, 17f.

Wohin wir immer in der vergangenen Welt unsre Augen richten, da finden wir, daß Geschmack und Freiheit einander fliehen, und daß die Schönheit nur auf den Untergang heroischer Tugenden ihre Herrschaft gründet. ibid. 306, 26f.

2. Freiheit im Sinne von sozialer Unabhängigkeit:

Aus der Welt die Freiheit verschwunden ist,
Man sieht nur Herren und Knechte.
S.-A. I, 36, 7f. (Reiterlied.)

Freiheit und Gleichheit hört man schallen,
Der ruh'ge Bürger greift zur Wehr.
S.-A. I, 57, 362. (D. Lied v. d. Glocke.)

Der die Leibeignen in die Freiheit führt ...
J. v. Orleans, Prol. 3, V. 349.

3. Freiheit kommt der Bedeutung von Gesetzlosigkeit nahe:

Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus.
Räuber I, 2.

Mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit. — Mörder, Räuber! — mit diesem Wort war das Gesetz unter meine Füße gerollt. ibid.

4. Freiheit in der Bedeutung außer Gefangenschaft sein:

Die Gefahr seines Lebens — seiner Freiheit zum mindesten. Kabale u. Liebe III, 1.

Hier bin ich, ... dir die Freiheit anzukündigen.
Don Carlos V, 4.

Der König wütet gegen Sie. Ein Anschlag
Auf Ihre Freiheit — wo nicht auf Ihr Leben.
ibid. V, 7.

Der leiseste Verdacht des Generals,
Er würde Freiheit mir und Leben kosten ...
Piccolom. I, 3.

Und die mir Kron' und Freiheit hat geraubt.
M. Stuart I, 2.

Die langentbehrte Freiheit macht Euch schwärmen.
ibid. III, 1.

5. Freiheit in der Bedeutung von Ehelosigkeit, ledigen Standes:

Kein Mann auf Erden, der es würdig ist,
Daß du die Freiheit ihm zum Opfer brächtest.
— — — — — — — — — — — — — — —
So kenn' ich in Europa keinen Fürsten,
Dem ich mein höchstes Kleinod, meine Freiheit,
Mit minderm Widerwillen opfern würde.
M. Stuart II, 2.

6. Freiheit als die Möglichkeit, dem eignen Willen uneingeschränkt zu folgen:

Der Wohlstand des Körpers konnte der Freiheit nicht allein anvertraut werden, sondern bedurfte der Triebe und der sinnlichen Lust, als Mittel zur Tätigkeit des Menschen.
X, 45, 30f.

Es ist hier mit der innern und moralischen Freiheit ganz derselbe Fall wie mit dem äußern physischen; frei in dem letztern Sinn handle ich nur alsdann, wenn ich, unabhängig von jedem fremden Einfluß, bloß meinem Willen folge ... Die Freiheit einer äußern Handlung beruht bloß auf ihrem unmittelbaren Ursprung aus dem Willen der Person ...
X, 415f. 18ff.

Dieser Sieg des Geschmacks über den rohen Affekt ist aber ganz und gar keine sittliche Handlung, und die Freiheit, welche der Wille hier durch den Geschmack gewinnt, noch ganz und gar keine moralische Freiheit. ibid. 419, 12f.

7. Freiheit in der Bedeutung von sinnlicher Willkür:

Freiheit ruft ... die wilde Begierde.
S.-A. I, 138, 141. (D. Spaziergang.)

8. Freiheit bedeutet unabhängig sein von sittlichen Satzungen, nur von dem Naturgesetz sich leiten lassen:

Freiheit liebt das Tier der Wüste,
Frei im Äther herrscht der Gott,
Ihrer Brust gewaltg'e Lüste
Zähmet das Naturgebot.
S.-A. I, 176, 201ff. (D. Eleusische Fest.)

Götter und Tiere bedürfen der Gemeinschaft mit ihresgleichen nicht, ihre Triebe werden von einem gesunden Instinkt geleitet; sie unterstehen keiner Botmäßigkeit außer der des Naturgesetzes. Dieses schöne Vorrecht genießt der Mensch nicht. Er bedarf des Umgangs mit seinesgleichen, denn er ist ein Gesellschaftswesen[1]) und vermag seine Kräfte nur dann in Freiheit

[1]) Ein „*ζῶον πολιτικόν*" nach Aristoteles. Vgl. dazu Schiller S.-A. I, 333. Hier sei auch an den Begriff der „Liebe" erinnert,

zu betätigen, wenn er sich an das Sittengebot hält, das nicht die Natur gegeben hat, das aber naturgemäß den Konflikten des sozialen Lebens, dem „bellum omnium contra omnes" entstammt ist. Darum sagt Schiller am Schluß jener Strophe:

Doch der Mensch in ihrer Mitte,
Soll sich an den Menschen reihn,
Und allein durch seine Sitte
Kann er frei und mächtig sein.

Während der Strophenanfang von der „physischen Freiheit" handelt, ist am Schlusse bereits von der „ideellen Freiheit" die Rede. Der Begriff der erstern (den die Stellen von Gruppe VI, 1—4 vergegenwärtigen) war unserm Dichter nicht allein, sondern dem ganzen Zeitgeist geläufig. Solche Freiheitsideen haben zu allen Zeiten in der Luft gelegen, nur daß ihre Richtung je nach dem Interesse der Völker einen mehr religiösen, mehr politischen, mehr sozialen Charakter annahm. Das große Thema von der individuellen Freiheit des Menschen, welches das Zeitalter der Revolution in außerordentlichem Maße beherrschte, bildet gleichsam den Kernpunkt der meisten Schillerschen Werke. Diese individuelle Unabhängigkeit hat aber ihre zwei Seiten, sie besteht aus der „physischen" und aus der „ideellen Freiheit". Schillers physische Freiheit war von jeher bedroht gewesen: in der Jugend durch das sklavische Regiment seines Landesherrn, im Mannesalter durch ökonomische Schwierigkeiten aller Art, namentlich aber durch Krankheit und Tod. Dennoch besaß er eine starke Lebensfreudigkeit, die ihn immer wieder empor-

der Dichtung und Philosophie des jungen Schiller beherrschte. Mit Begeisterung hatte er sich als Karlsschüler die Lehre der Schotten (Hutcheson und Ferguson) angeeignet, die behauptet, der Mensch sei von Natur aus zum Altruismus bestimmt und nur die „Liebe" feßle die Menschen aneinander. Vgl. Schiller S.-A. XI, S. XVI.

hob über allen physischen Zwang, und die ihn das suchen ließ, was den Menschen erhebt, wenn ihn das Schicksal bedroht: die ideelle Freiheit. Dank seinen historischen Studien war ihm der Kampf der Völker um physische Unabhängigkeit wohlbekannt. Dank seinen physiologischen Studien aber hatte er gelernt, daß die geistige Natur des Menschen einen großen Einfluß besitzen kann auf seine physische, daß es der Geist ist, der den Körper bildet. An Stelle der physischen Freiheit, die er in den Räubern noch als das Erstrebenswerteste dargestellt, rückte nach und nach die ideelle Freiheit, die ihm immer mehr als höchstes Gut des Menschen erschien. Durch das Studium der Kantischen Ethik hat sich des Dichters Auffassung der Freiheit nur noch geläutert und vertieft. Zunächst zwar verursachte das Studium Kants bei Schiller ein Suchen und Tasten nach dem höchsten Freiheitsbegriff, und sein Schwanken macht sich denn auch nicht unmerklich geltend in der Lehre vom Erhabenen[1]). Erst in der Abhandlung „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten" hat er einen doppelten Begriff der Freiheit des Menschen unterschieden. Wenn er hier auf das bestimmteste die „physische" Freiheit des Willens (vgl. Gruppe VI, 6. S. 191) von der moralischen trennt, so versteht er unter der letztern diejenige, die der Mensch beweist, indem er das Moralgesetz befolgt, unter der erstern aber das Vermögen, sich entweder dem Moralgesetz gemäß oder materiell bestimmen zu können[2]). Was Schiller hier „physische Freiheit" nennt, ist eigentlich nichts anderes als eine gewisse „Wahlfähigkeit", die Möglichkeit des Menschen, zu tun, was er will. Große Ähnlichkeit damit hat Gottscheds De-

[1]) Vgl. dazu Tomaschek, S. 234.
[2]) Ibid., S. 221 f.

finition[1]): „Freiheit ist das Vermögen des Menschen, zu tun, was er will." Kant hat das mit dem Ausdruck „Freiheit der Willkür" belegt[2]). Auch durch Reinhold, der zwischen den „eigennützigen und uneigennützigen Trieb" die „Freiheit des Willens" stellte[3]), mag Schiller beeinflußt worden sein, namentlich, wie Tomaschek[4]) hervorhebt, in dem Aufsatz „Über die tragische Kunst" und in der Abhandlung „Würde", wo „die darauf gegründete Unterscheidung hereingezogen ist." — Außer der physischen Unabhängigkeit des Willens erkennt also Schiller eine höhere, moralische Freiheit des Willens an. Damit betreten wir das weite Gebiet der „ideellen Freiheit":

VII. Ideelle Freiheit:

1. Freiheit als geistige Unabhängigkeit:

a) Freiheit in der Bedeutung von religiöser Unabhängigkeit:

Gerettet haben wir vom Untergang
Das Reich — mit unserm Blut des Glaubens Freiheit,
Die heil'ge Lehr' des Evangeliums versiegelt.
Wallenst. Tod I, 5.

b) Freiheit bedeutet Unabhängigkeit im Denken:

Er ist stolz auf seine Freiheit.
... Der kühne Riesengeist
Wird unsrer Staatskunst Linien durchreißen.
Don Carlos II, 10.

c) Freiheit ist die Unermeßlichkeit im Denken:

Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken ...
S.-A. I, 194, 101 f. (D. Ideal u. d. Leben.)

1) Weltweisheit I, S. 518, § 996: „libertas est facultas faciendi quidquid libet".

2) Vgl. Tomaschek, S. 234.

3) Briefe über d. Kantsche Philos. 1792. Bd. 2, Br. 7, 8, 9.

4) Vgl. S. 234.

d) Freiheit in der Bedeutung von Willkür des Geistes:

Freiheit ruft die Vernunft, [Freiheit die wilde Begierde,]
Von der heil'gen Natur ringen sie lüstern sich los.
S.-A. I, 138, 141f. (D. Spaziergang.)

Was die Natur mit unermüdeter stiller Tätigkeit erbaute, wird oft wieder umgerissen von der Freiheit.
X, 89, 28f.

2. Freiheit im Sinne von moralischer Unabhängigkeit:

a) Freiheit in der Bedeutung von Selbstbestimmung durch den vernunftgeleiteten reinen Willen:

Nach dem Verhältnis nun, in welchem die sittliche Natur eines Menschen zur sinnlichen steht, richtet sich auch der Grad der Freiheit, der in Affekten behauptet werden kann; und da nun bekanntlich im Moralischen keine Wahl für uns stattfindet, der sinnliche Trieb hingegen der Gesetzgebung der Vernunft unterworfen und also in unserer Gewalt ist, ... so leuchtet ein, daß es möglich ist, in allen denjenigen Affekten, welche mit dem eigennützigen Trieb zu tun haben, eine vollkommene Freiheit zu behalten ...
X, 20, 3ff.

Nur im Zustande seiner vollkommenen Freiheit, nur im Bewußtsein seiner vernünftigen Natur äußert das Gemüt seine höchste Tätigkeit, weil es da allein eine Kraft anwendet, die jedem Widerstand überlegen ist. ibid. 22f., 33f.

Der Mensch aber ist zugleich eine Person, ein Wesen also, welches selbst Ursache, und zwar absolut letzte Ursache seiner Zustände sein, welches sich nach Gründen, die es aus sich selbst nimmt, verändern kann. Die Art seines Erscheinens ist abhängig von der Art seines Empfindens und Wollens, also von Zuständen, die er selbst in seiner Freiheit, und nicht die Natur nach ihrer Notwendigkeit bestimmt. Wäre der Mensch bloß ein Sinnenwesen, so würde die Natur zugleich die Gesetze geben ...; jetzt teilt sie das Regiment mit der Freiheit, und obgleich ihre Gesetze Bestand haben, so ist es nunmehr doch der Geist, der über die Fälle entscheidet.
X, 77, 22ff.

Weil der moralische Weichling dem Gesetz der Vernunft gern eine Laxität geben möchte ... mußte ihm darum eine

Rigidität beigelegt werden, die die kraftvollste Äußerung moralischer Freiheit nur in eine rühmlichere Art von Knechtschaft verwandelt? ibid. 101, 25f.

Es ist kein geringer Schritt zur moralischen Freiheit des Willens. ibid. 107, 2.

Die Person also muß ihr eigener Grund sein, denn das Bleibende kann nicht aus der Veränderung fließen; und so hätten wir denn fürs erste die Idee des absoluten, in sich selbst gegründeten Seins; d. i. die Freiheit[1]). X, 308, 27f.

Unser intelligibles Selbst, dasjenige in uns, was nicht Natur ist, muß sich ... von dem sinnlichen Teil unseres Wesens unterscheiden, und ... seiner Freiheit sich bewußt werden. Diese Freiheit ist aber schlechterdings nur moralisch, nicht physisch. X, 139, 5f.

Die Kultur soll den Menschen in Freiheit setzen und ihm dazu behilflich sein, seinen ganzen Begriff zu erfüllen. Sie soll ihn also fähig machen, seinen Willen zu behaupten, denn der Mensch ist das Wesen, welches will. X, 215, 12f.

In dieser Stelle aus der Abhandlung „Über das Erhabene" läßt uns Schiller völlig im unklaren, ob es sich hier um die physische, ob um die moralische Willensfreiheit handelt. Ich weise nochmals darauf hin: in seiner Lehre vom Erhabenen (und darunter verstehe ich seine gesamten Abhandlungen über dieses Gebiet) ist ein gewisses Schwanken in der Bedeutung des Freiheitsbegriffes bemerkbar, das da und dort die Klarheit der Darstellung überhaupt beeinträchtigt.

b) Freiheit im Sinne von sittlicher Selbstbestimmung:

Nichts ist einem sittlichen Gemüte willkommener, als nach einem lang anhaltenden Zustand des bloßen Leidens aus der Dienstbarkeit der Sinne zur Selbsttätigkeit geweckt und in seine Freiheit wieder eingesetzt zu werden. X, 29, 4f.

[1]) Daß Schiller hier im 11. Brief über ästhet. Erziehg. den Begriff „Person" weiter faßt als wir, darf nicht vergessen werden. „Person" bedeutet ihm „das beharrende Ich" im Subjekte, die reine Freiheit der Vernunft, im Gegensatz zu dem Wechselnden der sinnlichen Bestimmtheit oder des „Zustandes". Vgl. dazu Vischer I, 190.

Alles kommt hierbei [beim Geschmack] an auf den Begriff von der Würde des Menschen, welche auf der Selbsttätigkeit seiner Vernunft, auf seiner Freiheit von sinnlichen Antrieben beruht. X, 42, 30f.

Es käme darauf an, von dem physischen Charakter die Willkür und von dem moralischen die Freiheit abzusondern ... um einen dritten Charakter zu erzeugen, der, mit jenen beiden verwandt, von der Herrschaft bloßer Kräfte zu der Herrschaft der Gesetze einen Übergang bahnte und, ohne den moralischen Charakter an seiner Entwicklung zu verhindern, vielmehr zu einem sinnlichen Pfand der unsichtbaren Sittlichkeit diente[1]). X, 281, 1f.

Seine [des Idealisten] einzelnen Handlungen, sobald sie moralisch sind, tragen bereits schon den ganzen Charakter moralischer Selbständigkeit und Freiheit. X, 515, 3f.

c) Freiheit ist in gewissem Sinne der Zustand der moralischen Erhebung über alles physische Dasein und Leiden:

Unaufhörlich muß dieses [das selbsttätige Vermögen] geschäftig sein, gegen den Zwang der Sinnlichkeit seine Freiheit zu behaupten, aber nicht früher als am Ende den Sieg erlangen und noch weit weniger im Kampf unterliegen. X, 34, 3f.

Erstlich muß der Gegenstand unsres Mitleids zu unsrer Gattung im ganzen Sinn dieses Wortes gehören und die Handlung, an der wir teilnehmen sollen, eine moralische, d. i. unter dem Gebiet der Freiheit begriffen sein. ibid. 34, 26f.

Würde wird mehr im Leiden ... gefordert und gezeigt; denn nur im Leiden kann sich die Freiheit des Gemüts ... offenbaren. X, 113, 28f.

Die Vorstellung eines fremden Leidens, verbunden mit Affekt und mit dem Bewußtsein unsrer innern moralischen Freiheit, ist pathetisch erhaben. X, 147, 23f.

Man gelangt zur Darstellung der moralischen Freiheit nur durch die lebendigste Darstellung der leidenden Natur ...

---

[1]) Was Schiller hier im 3. Briefe über ästhetische Erziehung als physischen und moralischen Charakter unterscheidet, erinnert an die spätere Entgegensetzung der beiden Grundtriebe. Der dritte Charakter, von dem der Dichter spricht, würde von dem Menschen repräsentiert werden, in dem der Spieltrieb tätig ist.

Pathos ist also die erste ... Forderung an den tragischen Künstler, und es ist ihm erlaubt, die Darstellung des Leidens so weit zu treiben, als es ohne ... Unterdrückung der moralischen Freiheit geschehen kann. ibid. **151**, 1 ff.

Bei allem Pathos muß der Sinn durch Leiden, der Geist durch Freiheit interessiert sein. ibid. **166**, 8 f.

Der moralisch gebildete Mensch, und nur dieser, ist ganz frei. Entweder er ist der Natur als Macht überlegen, oder er ist einstimmig mit derselben. X, **216**, 4 f.

Solange der Mensch bloß Sklave der physischen Notwendigkeit war ... und die hohe dämonische Freiheit in seiner Brust noch nicht ahnte, konnte ihn die unfaßbare Natur nur an die Schranken seiner Vorstellungskraft und die verderbende Natur nur an seine physische Ohnmacht erinnern. ibid. **223**, 12 f.

Gerade dieser gänzliche Mangel einer Zweckverbindung unter diesem Gedränge von Erscheinungen, wodurch sie für den Verstand, der sich an diese Verbindungsform halten muß, übersteigend und unbrauchbar werden, macht sie zu einem treffenderen Sinnbild für die reine Vernunft, die in ebendieser wilden Ungebundenheit der Natur ihre eigne Unabhängigkeit von Naturbedingungen dargestellt findet. Denn wenn man einer Reihe von Dingen alle Verbindung unter sich nimmt, so hat man den Begriff der Independenz, der mit dem reinen Vernunftbegriff der Freiheit überraschend zusammenstimmt. Unter dieser Idee der Freiheit, welche sie aus ihrem eigenen Mittel nimmt, faßt also die Vernunft in eine Einheit des Gedankens zusammen, was der Verstand in keine Einheit der Erkenntnis verbinden kann, unterwirft sich durch diese Idee das unendliche Spiel der Erscheinungen und behauptet also ihre Macht zugleich über den Verstand als sinnlich bedingtes Vermögen. Erinnert man sich nun, welchen Wert es für ein Vernunftwesen haben muß, sich seiner Independenz von Naturgesetzen bewußt zu werden, so begreift man, wie es zugeht, daß Menschen von erhabener Gemütsstimmung durch diese ihnen dargebotene Idee der Freiheit sich für allen Fehlschlag der Erkenntnis für entschädigt halten können. ibid. **225**, 15 ff.

Ausschließung der Freiheit ist aber physische ... Notwendigkeit. X, **321**, 31 f.

3. Freiheit im Sinne von ethischer Unabhängigkeit:

a) Freiheit ist das Vermögen, trotz entgegengesetzter Neigung sittlich zu handeln:

> Zum Erhabenen der Handlung wird erfordert, daß das Leiden eines Menschen auf seine moralische Beschaffenheit nicht nur keinen Einfluß habe, sondern vielmehr umgekehrt das Werk seines moralischen Charakters sei ... Entweder mittelbar und nach dem Gesetz der Freiheit, wenn er aus Achtung für irgendeine Pflicht das Leiden erwählt.
>
> X, 167, 18f.

> Nun liegt bei aller moralischen Beurteilung eine Forderung der Vernunft zum Grunde, daß moralisch gehandelt werde, und es ist eine unbedingte Nezessität vorhanden, daß wir wollen, was recht ist. Weil aber der Wille frei ist, so ist es (physisch) zufällig, ob wir es wirklich tun. Tun wir es nun wirklich, so erhält diese Übereinstimmung des Zufalls im Gebrauche der Freiheit mit dem Imperativ der Vernunft Billigung oder Beifall, und zwar in desto höherem Grade, als der Widerstreit der Neigungen diesen Gebrauch der Freiheit zufälliger ... machte. ibid. 169, 22f.

> Schon seinen Neigungen muß er [der Mensch] das Gesetz seines Willens auflegen; er muß ... den Krieg gegen die Materie in ihre eigene Grenze spielen, damit er es überhoben sei, auf dem heiligen Boden der Freiheit gegen diesen furchtbaren Feind zu fechten. X, 358, 4f.

b) Freiheit als Unabhängigkeit vom Zwange der Neigungen und Pflichten, der Zustand der sittlichen Harmonie:

> Nur im Dienst einer schönen Seele kann die Natur zugleich Freiheit besitzen und ihre Form bewahren, da sie erstere unter der Herrschaft eines strengen Gemüts, letztere unter der Anarchie der Sinnlichkeit einbüßt. X, 104, 3f.

> Der Wille des Menschen steht aber vollkommen frei zwischen Pflicht und Neigung. X, 281, 25.

Vielleicht darf hierher auch folgende Stelle gerechnet werden, insofern nämlich die Neigungen in das Gebiet des Stofftriebes, die Pflichten in das des Formtriebes gehören:

Sobald nämlich zwei entgegengesetzte Grundtriebe in ihm [dem Menschen] tätig sind, so verlieren beide ihre Nötigung, und die Entgegensetzung zweier Notwendigkeiten gibt der Freiheit den Ursprung. X, 343, 11f.

In einer Anmerkung fügt Schiller hinzu, daß es sich hier um die Freiheit handelt, die sich auf die gemischte Natur des Menschen bezieht: „Dadurch, daß der Mensch in den Schranken des Stoffes vernünftig und unter Gesetzen der Vernunft materiell handelt", beweist er eine Freiheit dieser Art. —

Der Zustand der „sittlichen Harmonie" wird in den „Künstlern" schon berührt, wo es von der Wirkung der Schönheit heißt:

Das Herz, das sie an sanften Banden lenket,
Verschmäht der Pflichten knechtisches Geleit;
Ihr Lichtpfad, schöner nur geschlungen, senket
Sich in die Sonnenbahn der Sittlichkeit,
Die ihrem keuschen Dienste leben,
Versucht kein niedrer Trieb, bleicht kein Geschick;
Wie unter heilige Gewalt gegeben,
Empfangen sie das reine Geisterleben,
Der Freiheit süßes Recht zurück. S.-A. I, 179, 88ff.

Ähnlich an anderer Stelle:

Daß der entjochte Mensch jetzt seine Pflichten denkt,
Die Fessel liebet, die ihn lenkt.
S.-A. I, 186, 320f. (ibid.)

4. Freiheit als Selbstbestimmung in ästhetischer Beziehung:

a) Freiheit ist Selbstbestimmung aus eigener Natur:

Analogie einer Erscheinung mit der Form des reinen Willens oder der Freiheit ist Schönheit (in weitester Bedeutung). Schönheit also ist nichts anderes als Freiheit in der Erscheinung. B. III, 246. (Kallias.)

Der Grund der Schönheit ist überall Freiheit in der Erscheinung. Der Grund unsrer Vorstellung von Schönheit ist Technik in der Freiheit. Vereinigt man beide Grund-

bedingungen der Schönheit und der Vorstellung der Schönheit, so ergibt sich daraus folgende Erklärung: Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit ... Der Technik gegenübergestellt, ist Natur, was durch sich selbst ist; Kunst ist, was durch eine Regel ist; Natur in der Kunstmäßigkeit, was sich selbst die Regel gibt. ibid. 269.

Technik und Freiheit haben nicht dasselbe Verhältnis zum Schönen. Freiheit allein ist der Grund des Schönen, Technik ist nur der Grund unserer Vorstellung von der Freiheit, jene also der unmittelbare Grund, diese nur mittelbar die Bedingung der Schönheit. ibid. 277.

Weil also Schönheit an keiner Materie haftet, sondern bloß in der Behandlung besteht; alles aber, was den Sinnen vorstellt, technisch oder nicht technisch, frei oder nicht frei erscheinen kann, so folgt daraus, daß sich das Gebiet des Schönen sehr weit erstrecke, weil die Vernunft bei allem, was Sinnlichkeit und Verstand ihr unmittelbar vorstellen, nach der Freiheit fragen kann und muß. Darum ist das Reich des Geschmacks ein Reich der Freiheit — die schöne Sinnenwelt das glücklichste Symbol, wie die moralische sein soll, und jedes schöne Naturwesen außer mir ein glücklicher Bürge, der mir zuruft: sei frei wie ich ... Es ist auffallend, wie sich der gute Ton (Schönheit des Umgangs) aus meinem Begriff der Schönheit entwickeln läßt. Das erste Gesetz des guten Tones ist: Schone fremde Freiheit. Das zweite: Zeige selbst Freiheit. ibid. 284f.

Die Sinnlichkeit muß auch bei moralischen Handlungen frei erscheinen, ob sie es gleich nicht ist; Freiheit erwirbt auch hier das Prädikat der Schönheit. X, 48, 29f.

Die Freiheit in der Darstellung der physischen und moralischen Zwecke des Menschen könnte ein wahres Ideal der Schönheit abgeben, wenn nämlich alle Regelmäßigkeit in der Darstellung verschwindet. ibid. 55, 2f.

Regelmäßigkeit kann also nicht als allgemeiner Grundbegriff der Schönheit gelten, wohl aber Freiheit, d. h. die durch die Natur eines Dinges selbst bestimmte Beschaffenheit ... Die Kunstmäßigkeit dient bloß, die Freiheit auch in Naturgegenständen, die als schön beurteilt werden sollen, sichtbar zu machen: Die Erinnerung an eine Regel soll uns bloß die Unabhängigkeit eines Gegenstandes von derselben bemerkbar machen. — Schön ist ein Entwurf, wenn seine Zweckmäßigkeit freiwillig aussieht. ibid. 56, 14f.

Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung ... In der Natur beleidigt uns die verletzte Freiheit. Was aber in der Natur häßlich ist, kann in der Kunst schön werden. Allein eigentlich kann nicht der Gegenstand, sondern nur dessen Darstellung schön werden. — Schön ist ein in seiner Kunstmäßigkeit frei erscheinendes Naturprodukt. ibid. 58, 9ff.

Freiheit der Erscheinungen ist das Objekt der ästhetischen Beurteilung. Freiheit eines Dinges in der Erscheinung ist dessen Selbstbestimmung, wiefern sie in die Sinne fällt. ibid. 61, 18ff.

Die Freiheit regiert also jetzt die Schönheit. X, 79, 16.

Eine solche Verfassung des Gemüts [wenn der Geist die Sinnlichkeit unterdrückt] kann also der Schönheit nicht günstig sein, welche die Natur nicht anders als in ihrer Freiheit hervorbringt. ibid. 96, 15f.

Schönheit aber ist der einzig mögliche Ausdruck der Freiheit in der Erscheinung.[1] X, 357, 7f.

Freiheit zu geben durch Freiheit, ist das Grundgesetz dieses Reichs [des ästhetischen Staates]. Hier darf weder das Einzelne mit dem Ganzen noch das Ganze mit dem Einzelnen streiten. ibid., 381, 32f.

Sie [die unscheinbaren Naturgegenstände] sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie und unsre Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen. X, 427, 4f.

In unmittelbarem Anschluß an diese Bedeutung der Freiheit stehen die folgenden Stellen:

b) Freiheit ist innere Notwendigkeit, Nichtvonaußenbestimmtsein:

Schönheit ist Freiheit in der Gebundenheit, Natur in der Kunstmäßigkeit. X, 56, 35f.

Herrschaft der organischen Kraft über die tierische Masse unterscheidet den Menschen von dem Tier. Der Mann ist schön durch Freiheit in der Stärke; das Weib durch Freiheit in der Schwäche. Freiheit der Form, das Resultat der sich selbst beschränkenden Kraft, macht die Schönheit aus. ibid. 57, 23ff.

[1]) Vgl. z. Stelle S.-A. XII. 90, 30 u. Anmerkg. dazu S. 373.

... Daß er [der Dichter] seinen Zweck durch Natur erreicht und die äußere Notwendigkeit in eine innere verwandelt. Es findet sich dann ... daß die höchste Freiheit gerade nur durch die höchste Bestimmtheit möglich ist.
X, 239, 7f.

c) Freiheit heißt Unabhängigkeit von Zweckbegriffen:

Der Umstand, daß bei weitem die meisten Schönheiten der Erfahrung, die ihnen in Gedanken schweben, keine völlig freie Schönheiten, sondern logische Wesen sind, die unter dem Begriff eines Zweckes stehn wie alle Kunstwerke und die meisten Schönheiten der Natur, dieser Umstand scheint alle, welche die Schönheit in eine anschauliche Vollkommenheit setzen, irregeführt zu haben, denn nun wurde das Logisch-Gute mit dem Schönen verwechselt. B. III, 238.

Freie Schönheiten sind die, bei denen wir keinen eigenen Zweck voraussetzen ... Ein unvermischtes, reines Schönheitsurteil wird nur über freie Schönheit gefällt. X, 50, 16ff.

Künste des Affekts, dergleichen die Tragödie ist, sind ... keine ganz freien Künste, da sie unter der Dienstbarkeit eines besonderen Zweckes (des Pathetischen) stehen. X, 352, 21f.

d) Freiheit als die Unabhängigkeit des Gemüts von Empfindungen und Begriffen: Zustand der ästhetischen Betrachtung:

Künste der Freiheit nenne ich diejenigen, welche zu ihrem eigentlichen Zweck haben, in der freien Betrachtung zu ergötzen. B. III, 422.

Bei sichtbaren Gegenständen scheint das Schöne die Freiheit des Gemüts in der Anschauung zu bezeichnen, und ihnen scheint es vorzugsweise eigentümlich zu sein ... Wo ein allgemeiner Begriff in einer unmittelbaren Anschauung, eine Idee durch eine Handlung vorgestellt wird, unser Gemüt bei der Betrachtung in Freiheit ist und die Resultate nicht gegeben erhält, sondern selbst entwickelt, da finden wir Schönheit. Das unmittelbare Gefallen durch den bloßen Eindruck charakterisiert das Schönheitsurteil, inwiefern es von materiellen Bestimmungsgründen, vom bestimmenden Einfluß der Empfindungen und Begriffe frei ist, sich also auf eine Freiheit des Gemüts gründet. X, 48, 11ff.

Innere Gemütsfreiheit gehört schlechterdings dazu, um das Furchtbare erhaben zu finden und Wohlgefallen daran zu haben. X, 133, 32f.

Die Kunst muß den Geist ergötzen und der Freiheit gefallen. ibid. 155, 9.

Die ästhetische Kraft, womit uns das Erhabene der Gesinnung und Handlung ergreift, beruht also keineswegs auf dem Interesse der Vernunft, daß recht gehandelt werde, sondern auf dem Interesse der Einbildungskraft, daß recht Handeln möglich sei, d. h. daß keine Empfindung, wie mächtig sie auch sei, die Freiheit des Gemüts zu unterdrücken vermöge. ibid. 175, 19f.

Der Übergang von dem leidenden Zustande des Empfindens zu dem tätigen des Denkens und Wollens geschieht also nicht anders als durch einen mittleren Zustand ästhetischer Freiheit. X, 353, 23f.

Jedes Pathos aus dieser Quelle [der sinnlichen] ist der Dichtkunst unwürdig ... Auch wird sich das unreine und materielle Pathos jederzeit durch ein Übergewicht des Leidens und durch eine peinliche Befangenheit des Gemüts offenbaren, da im Gegenteil das wahrhaft poetische Pathos an einem Übergewicht der Selbsttätigkeit und an einer auch im Affekte noch bestehenden Gemütsfreiheit zu erkennen ist. X, 458, 22f.

Diese Freiheit des Gemüts in uns hervorzubringen und zu nähren, ist die schöne Aufgabe der Komödie ... In der Tragödie muß die Gemütsfreiheit künstlicherweise und als Experiment künstlich aufgehoben werden, weil sie in Herstellung derselben ihre poetische Kraft beweist. ibid. 461, 13f.

Der Dichter muß seinem Stoff gegenüber ästhetische Freiheit bewahren und sie dem Leser mitteilen. ibid. 467, 23f.

[In Deutschland ist die reine Komödie, das lustige Lustspiel durch das sentimentalische zu sehr verdrängt worden ... und auf der komischen Bühne wird das Interesse noch viel zu sehr aus der Empfindung und aus sittlichen Rührungen geschöpft.] Das Sittliche aber sowie das Pathetische macht immer ernsthaft, und jene geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüts, [welche die Komödie in uns hervorbringen soll], läßt sich nur durch eine absolute moralische Gleichgültigkeit erreichen; es sei nun, daß der Gegenstand selbst schon diese Eigenschaft habe, oder daß der Dichter die Kunst besitze, die moralische Tendenz seines Stoffs durch die Behandlung zu überwinden. X, 539f., 17ff.

Das Gemüt in Freiheit zu setzen, erzielen beide; die Komödie leistet es aber durch die moralische Indifferenz,

die Tragödie durch die Autonomie. ... Die Komödie setzt uns in einen höhern Zustand, die Tragödie in eine höhere Tätigkeit. Unser Zustand in der Komödie ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder tätig noch leidend, wir schauen an, und alles bleibt außer uns; dies ist der Zustand der Götter, die sich um nichts Menschliches bekümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt. X, 543f., 24ff.

Fassen wir nun zum Schlusse noch einmal Gruppe VI und VII ins Auge, so ergibt sich zunächst jene große Einteilung in physische und ideelle Freiheit. Mit dem Terminus „physische Freiheit" belegt Schiller nicht nur alle jene Freiheitsbegriffe politischer, sozialer u. a. Natur, wie dies auch heute noch üblich ist; er bezeichnet damit auch die „Willensfreiheit", die bloße Möglichkeit des Menschen, zu tun, was er will. Die „physische Freiheit" hat der Mensch schließlich auch mit dem Tiere gemein. Höher als sie steht aber unserm Dichter die „ideelle Freiheit", innerhalb dieser zunächst „die moralische". Die Vernunft, jenes geistige Vermögen, das den Menschen über die tierische Stufe hinaushebt, galt ihm mehr und mehr als das eigentliche Reich der Freiheit. Nun herrschte ja im 18. Jahrhundert infolge des Rationalismus im allgemeinen eine Neigung, die Vernunft walten zu lassen und die Vernunft zu preisen. Mit Recht konnte deshalb Schiller in seinen „Künstlern" betonen, daß der Mensch an des Jahrhunderts Neige „frei durch Vernunft, stark durch Gesetze" sei.

Die Tatsache, daß der Wille des Menschen in der Vernunft seinen Grund habe, war längst anerkannt. In etwas schwerfälliger Weise definiert Christian Wolff[1]) die Freiheit als „das Vermögen der Seele, durch eigene Willkür aus zwei gleich möglichen Dingen dasjenige zu wählen, was ihr am meisten gefällt oder also sich

[1]) Vernünftige Gedanken, S. 210.

selbst zu determinieren, dazu sie weder ihrer Natur nach noch von etwas von außen determinieret ist. Da nun die Einsicht in den Zusammenhang der Dinge zeiget, was gut und böse, was besser und schlimmer sei, so ist die Vernunft der Grund der Freiheit. Die Seele hat den Grund ihrer Handlungen in sich." — Ganz ähnlich Gottsched[1]): „Der Wille des Menschen hat allzeit in der Vernunft seinen Grund, da durch Vernunftschlüsse erwogen wird, ob etwas gut sei und vollkommen mache oder nicht. Da man nun insgemein dem Willen allein die Freiheit beileget, dasjenige von zweien möglichen Dingen zu wählen, was uns am besten gefällt, so sehen wir, daß unsrer Seele die Freiheit nur um der Vernunft halber zukömmt, die vorher davon geurteilet hat, und daß folglich dieselbe (die Freiheit) von der Vernunft nicht getrennt werden kann." —

Spinoza[2]) setzt als „tätig oder frei den, der allein durch die Vernunft, d. h. durch die Natur des Geistes selbst geleitet wird, ohne daß auch nur teilweise etwas anderes mitwirkt, während wir leiden, insofern wir ein Teil der Natur und nur teilweise Ursache des Geschehens sind."

Selbst Rousseau gelangt zu der ähnlichen Bestimmung[3]): „L'impulsion du seul appétit est esclavage, et l'obéissance à la loi qu'on s'est préscrite, est liberté." — In diesem Sinne definiert Kant[4]) die Freiheit als „Unabhängigkeit des Willens von jedem andern außer dem moralischen Gesetz", negativ[5]) „Befreiung vom Despotismus der Begierden," — positiv[6]) „die eigene

[1]) Weltweisheit I, 546, § 1064.
[2]) Ethik: pars III, def. 2, propos. 3 u. pars IV, propos. 2, 67, 68.
[3]) Vgl. Kiesewetter: Versuch e. krit. Philos. II, 62.
[4]) Krit. d. prakt. Vern. Buch 1, Hauptst. 3.
[5]) Krit. d. Urt. § 83.
[6]) Krit. d. prakt. Vern. Buch 1, § 8.

Gesetzgebung oder Autonomie der Vernunft." „Je weniger der Mensch physisch, je mehr er moralisch durch die bloße Vorstellung der Pflicht gezwungen werden kann, desto freier ist er, und diese Freiheit ist das Ziel aller Sittlichkeit."

Diesen Begriff der Freiheit hat sich Schiller aus der Kantschen Ethik geholt, um ihn zunächst auf seine Ästhetik anzuwenden. In Gruppe VII, 2 und 3a, wird man überall eine direkte Anlehnung an Kant bemerken können. In Gruppe VII, 4 tritt uns allerdings auch der Kantsche Terminus „Freiheit" entgegen, aber in neuer eigenartiger Verwertung. Schiller will nicht Moralisches ins Ästhetische hineintragen. Wenn er definiert: Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung, so heißt das keineswegs, das Kunstwerk müsse in moralischem Sinne „frei" sein, nein, es soll nur „frei" erscheinen. Die Freiheit wird dem schönen Objekte nur geliehen, der Gegenstand gilt ihm nur als „Symbol" der Freiheit. Durch diese Definition hat Schiller die Objektivität des Schönen ergründet und damit einen wesentlichen Schritt über Kant hinausgetan, der über seine Behauptung der Subjektivität nie hinweggekommen ist. Und Schiller mußte sich der Vollständigkeit seiner eigenen Erklärung um so mehr versichert fühlen, als es ihm gelang, sie in das Kantische System einzufügen. „Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze" — zu diesem Ergebnis war Kant in der „theoretischen Vernunft" gelangt. Im Gebiete der „praktischen Vernunft" lehrt er: Bestimme dich aus dir selbst. Wie nun die Gesetzmäßigkeit der Natur zu unserm theoretischen geistigen Vermögen sich verhält, so verhält sich nach Schiller die Schönheit zur praktischen Vernunft, deren allgemeine Form Selbstbestimmung ist. Eine Erscheinung wird dadurch schön, daß sie uns

veranlaßt, in ihr Selbstbestimmung anzunehmen[1]). Die Schönheit war nun nicht mehr „bloß ein zweckmäßiges Spiel der subjektiven Geisteskräfte, sondern zugleich auch etwas diesem Spiel zugrunde liegendes Substanzielles, das nicht nur im Subjekt, vielmehr ebensowohl im objektiven Wesen des schönen Gegenstandes seinen Grund hat“[2]). Ferner konnte Schiller nun auch den Grund der Schönheit selbst, welcher Freiheit in der Erscheinung ist, und den Grund unsrer Vorstellung von der Schönheit unterscheiden, welcher Technik ist. Den ersten Grund konnte er mit Bestimmtheit auf die objektiven Beschaffenheiten der Gegenstände beziehen, denn der Begriff von einer Natur in der Technik ist objektiv, d. h. er ist gänzlich unabhängig von der Existenz eines vernünftigen Subjekts.

Wenn Schiller mit seiner Definition vom Kunstwerk fordert, daß es sein eigenes Gesetz habe und dieses erfülle, so hat er im „Kallias“ eine Anzahl Umschreibungen dieses Gedankens gegeben, die alle im Grunde genommen ein und dasselbe bedeuten und auf jene Formel zurückgehen: Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung. Mit diesen Ausdrücken wie z. B. „Autonomie des Organischen“ (B. III, 272), „Innere Notwendigkeit der Form“, die zugleich selbstbestimmend und selbstbestimmt sein soll, nicht bloße „Autonomie, sondern Heautonomie aufweisen müsse“ (B. III, 274), „Reine Zusammenstimmung des innern Wesens mit der Form müsse vorwalten, die von dem Dinge zugleich befolgt und gegeben ist“ (B. III, 275) usw., — schließt sich Schiller den Bestimmungen an, die Herder, K. Ph. Moritz und Goethe schon aufgestellt hatten.

---

[1]) Vgl. H. v. Stein: Ästhetik d. deutsch. Klassiker, 39.

[2]) Vgl. Palm: Vergleichende Darstellg. v. Kants u. Schillers Bestimmungen über d. Wesen d. Schönen, 28.

„Ihnen allen schwebt vor[1]), daß das Kunstwerk wie nach einem Naturgesetz entstehe, im Ganzen wie in seinen Teilen durch dies Gesetz bestimmt sei. Das Gesetz selbst aber sei dem Kunstwerke nicht aufgezwungen, sondern ihm eingeboren. Ein Organismus mithin wie ein Werk der Natur!." —

Mit seiner Auffindung eines objektiven Prinzips des Schönen brauchte Schiller keineswegs gegen die Bestimmungen zu verstoßen, die Kant für das Schöne aufgestellt hatte. Auch Schiller will das Schöne nicht durch einen Begriff erklären, auch er faßt es als unabhängig von Zweckbegriffen auf und unterscheidet es dadurch wie Kant vom Angenehmen und Guten. Desgleichen ist er mit Kant einig in der Überzeugung, daß das Schöne „interesseloses Wohlgefallen" errege. Während also Schiller mit seiner Aufstellung einer „Freiheit in der Erscheinung" (vgl. Gruppe VII, 4a und b, oben S. 200ff.), die das objektive Prinzip des Schönen enthält, über Kant hinausgegangen ist, geht er in seiner Auffassung der „Freiheit in der Betrachtung" (vgl. Gruppe VII, 4, c und d, oben S. 203ff.), in der das subjektive Prinzip des Schönen enthalten ist, mit Kant einig. In wunderbarer Weise gelingt es unserm Dichter, beides, Objektives und Subjektives, im Schönen anzuerkennen und richtig auseinanderzuhalten. Auch da wieder macht sich sein Bestreben geltend, Gegensätze aufzustellen, um sie auf irgendeine Art harmonisch zu vereinigen. —

Nachdem nun Schiller im „Kallias" die Analogie von Schönheit und Ethik zur eigentlichen Grundlage seiner Ästhetik gemacht, ging sein nächstes Bestreben dahin, die Autonomie, wie sie im Reiche der Schönheit herrschte, in das Gebiet der Ethik hinüberzutragen.

[1]) Vgl. Walzel: S.-A. XI, S. XXXVIII.

Durch Kants „kategorischen Imperativ", der vom Menschen verlangte, daß er seinen Handlungen einen Kampf vorangehen lasse, aus welchem das Pflichtgesetz stets als Sieger über die sinnlichen Neigungen hervorgehen müsse, war auf den Handelnden doch immer wieder Zwang ausgeübt, der sich mit dem Begriff der Autonomie, der Selbstbestimmung sehr wenig vertrug. Schon Mendelssohn[1]) empfahl dem Menschen, der „höchste sittliche Vollkommenheit erstrebe, so lange in der Übung des Gesetzes fortzufahren, bis sich seine Grundsätze in Neigungen verwandelt hätten". Schiller sah ein: Autonomie auf ethischem Gebiete kann nur dann herrschen, wenn dem Menschen das ethische Gesetz in Fleisch und Blut übergegangen ist, mit andern Worten, wenn ihm die Pflicht zur Natur geworden. Im Anfang seiner Kantischen Studien lag auch für Schiller gelegentlich der Begriff der ethischen Freiheit in dem Vermögen, trotz entgegenstehender Neigung sittlich zu handeln (vgl. Gruppe VII, 3a, oben S. 199). Später aber, nachdem er sich in seinen ästhetischen Ansichten zu voller Klarheit hinaufgeläutert hatte, konnte er seine reiferen ästhetischen Anschauungen auch für die Ethik geltend machen. Als „ethische Freiheit" galt ihm da nicht mehr das Überwiegen des Pflichtgesetzes über menschliche Neigungen, sondern die Übereinstimmung von Pflicht und Neigung, der Zustand der „sittlichen Harmonie" (vgl. Gruppe VII, 3b, oben S. 199f.).

So war von Schiller auch in der Ethik ein wesentlicher Schritt über Kant hinaus getan. Das neugewonnene ethische Prinzip hat er dann in der Abhandlung „Über Anmut und Würde" verwertet. Jedoch auch da, ohne die eigentliche Grundlage der Kantischen

[1]) Vgl. ibid. XI, S. XLI.

Philosophie preiszugeben. Schiller wollte Kants Rigorismus nicht ganz beseitigen, nur mildern. Die schöne Seele, die sich in der Anmut ihres Äußern offenbart, erfüllt aus freier Neigung das Pflichtgebot. Im Affekte aber muß auch sie an den „kategorischen Imperativ" appellieren, und wenn sie dann den Kampf von Pflicht und Neigung siegreich besteht, zeigt sie Würde und wird erhaben.

Daß der Gedanke dieser ethischen Freiheit unsern Dichter beschäftigt hat, bevor er mit der Kantischen Ethik in Berührung gekommen war, läßt sich schon aus der oben (S. 200) erwähnten Stelle aus den „Künstlern" schließen, wo der Begriff der „sittlichen Harmonie" bereits angedeutet wird. Eine eingehende Untersuchung des Terminus „schöne Seele" müßte hauptsächlich die englischen Einflüsse berücksichtigen, die sich in diesem Begriff bei Schiller geltend gemacht haben. Meines Wissens hat Oskar Walzel zum erstenmal darauf hingewiesen[1]), wie nahe sich Shaftesburys Begriff der „seelischen Harmonie" mit Schillers „schöner Seele" berührt, und wie vor Schiller die sittliche Grazie des harmonischen Menschen von Shaftesbury am reinsten erfaßt worden war. —

„Ästhetische Autonomie" und „sittliche Harmonie", das sind die technischen Ausdrücke für Schillers höchste Freiheitsbegriffe in Ästhetik und Ethik, und die Ideen, die in ihnen verkörpert liegen, charakterisieren sein Fußen auf Kantischer Grundlage, aber auch zugleich sein Hinausragen über dieselbe.

Der Terminus „Freiheit" wird von Schiller überall herbeigezogen zur Bestimmung von ästhetischen Begriffen. Wir haben gesehen, wie er die Schönheit als Freiheit in der Erscheinung definierte, ferner wie er

[1]) Vgl. S.-A. XI, S. XLIII ff.

durch seine Aufstellung einer „lebenden Gestalt" das Nichtvonaußenbestimmtsein, also die innere Freiheit eines Dinges charakterisierte. Form bezeichnet er gelegentlich als dasjenige, was frei ist von aller Materie, und Schatten als das Befreitsein vom Körperlichen. Das Genie gilt ihm als frei vom Regelzwange, und wenn er die Kunst ein Reich des Spiels und des Scheins nennt, so deutet er damit auch wieder ihr freies ungezwungenes Gestalten an. Andere ästhetische Termini, die hier nicht behandelt worden sind, würden dieselbe Beziehung zu dem Freiheitsbegriffe aufweisen. Es sei nur auf den Terminus „Grazie" verwiesen, den der Dichter als „die Schönheit der durch Freiheit bewegten Gestalt" bestimmt[1]). Wenn wir also „Form", „Spiel", „Schein" als die wichtigsten Begriffe der Schillerschen Ästhetik bezeichnet haben, so darf ihnen wohl mit vollem Recht der Ausdruck „Freiheit" als ebenbürtig an die Seite gestellt werden. —

Sollte sich nun aus meinen Erwägungen ein Schluß ziehen lassen auf Schillers gesamte ästhetisch-ethische Ausdrucksweise, so dürfte es folgender sein: unser Dichter ist selten original in seiner Terminologie, und selbst da, wo er wirklich schöpferisch zu sein scheint, bezieht sich seine Originalität weit mehr auf Begriffserweiterung als auf Begriffsbildung. Daraus soll aber Schiller kein Vorwurf gemacht werden. War er doch weit eher Künstler als Theoretiker. Und wenn auch durch seine philosophisch-ästhetischen Studien die Theorie keine wesentliche Bereicherung empfangen hat, so wirkten sie doch in hohem Maße auf seine eigenen Dichtungen und veredelnd und läuternd auf

[1]) Vgl. X, 80, 2f.

seine Kunstanschauung ein. Daß Schiller weit weniger Philosoph als Dichter war, beweist auch sein Philosophieren und Theoretisieren, das sich so ziemlich als ein „unsystematisches" kundgibt. Eine Künstlernatur wie er vermochte nicht wie der Königsberger Weise mit reif durchdachten Systemen und fertigen Begriffen aufzutreten. Mühsam mußte er sich erst selber die Begriffe klarlegen, hin und her wenden, bis er sie deutlich erfaßt und anscheinend terminologisch richtig fixiert hatte. Wie sauer es ihm manchmal geworden, über einen Ausdruck mit sich ins Reine zu kommen, haben wir ihn bei Anlaß des Geniebegriffs aussprechen hören. Immer wieder hatte er sich in seiner nun einmal übernommenen Terminologie zu wehren gegen fremde Beeinflussung, was denn auch sein öfteres Schwanken in der Begriffsbildung verursachte und die Schematisierung seiner Ausdrücke so sehr erschwert.

Schillers Selbständigkeit und Abhängigkeit in der Terminologie, sein Zurückgreifen auf frühere, manchmal sogar sehr früh schon vorhandene Auffassungen sowie das gelegentliche Auftauchen und Weiterbilden der Schillerschen Ideen und Ausdrücke von nachmaligen Denkern ist bei den Schlußbetrachtungen der einzelnen Termini erwähnt worden. Eines sei hier zum Schlusse vor allem betont: Je weniger Schillers Begriffe zu Formeln erstarrt sind, um so mehr ist auch seine Terminologie eine lebendig kräftige, entwicklungsfähige geblieben. —

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

I. Schatten, Gestalt, Idee, Ideal 16

Schatten 16
Gestalt 26
Idee 38
Ideal 51
Idealisch 63

II. Form, Stoff, Spiel, Erscheinung, Schein 67

Form 67
Form und Stoff 78
Inhalt 85
Sachtrieb, Formtrieb 89
Spiel 96
Spieltrieb 106
Erscheinung 113
Schein 118

III. Einbildungskraft, Genie, Freiheit . . . 138

Einbildungskraft 138
Imagination, Phantasie 152
Genie 158
Genius 177
Freiheit 184

Schiller, Friedrich von 202152 LG.
Author Wernly, Julia S334.
Title (Prolegomena zu einem Lexikon der ästhetisch-ethischen) Terminologie Friedrich Schillers. .Ywer.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU